BOLETIM DOS MUSEUS NACIONAIS DE ARTE ANTIGA

VOL. II LISBOA N.º 6

1942

BOLETIM DOS MUSEUS NACIONAIS DE ARTE ANTIGA

PUBLICAÇÃO SEMESTRAL

REDACÇÃO E ADMINISTRAÇÃO: MUSEU DAS JANELAS VERDES

RUA DAS JANELAS VERDES — LISBOA — PORTUGAL

ASSINATURAS (Série de quatro números):

Continente e províncias ultramarinas . .	*Esc.*	*40$00*
Estrangeiro	"	*60$00*
Número avulso	"	*10$00*

Museus Nacionais de Arte Antiga

MUSEU DAS JANELAS VERDES

RUA DAS JANELAS VERDES — TELEFONE P. A. B. X. 6 4151

MUSEU DOS COCHES

PRAÇA AFONSO DE ALBUQUERQUE — TELEFONE 81 205

Director: Dr. João Rodrigues da Silva Couto

Conservadores: Luís Keil

Ausgusto Cardoso Pinto

Os Museus Nacionais de Arte Antiga estão abertos todos os domingos e dias úteis, excepto às 2.^{as} feiras, das 11 às 16,30 horas durante os meses de Novembro a Fevereiro e das 11 às 17 horas durante os meses de Março a Outubro.

A entrada é gratuíta aos domingos e 5.^{as} feiras. Nos outros dias o preço da entrada é de escudos 2$50.

FASCICULO 6 JULHO A DEZEMBRO DE 1941 VOLUME II

BOLETIM DOS MUSEUS NACIONAIS DE ARTE ANTIGA

LUÍS XAVIER DA COSTA

A morte do Dr. Luís Xavier da Costa, médico, historiador de arte e, acima de tudo homem de bem, foi uma perda sensível para o Museu das Janelas Verdes.

Amigo de quantos trabalham nesta Instituição e, por sua vez, estimado e querido sem limitações nem reservas por todos nós, o Dr. Luís Xavier da Costa não era um estranho na pequena sociedade do Museu, mas um companheiro assíduo e um conselheiro afectivo e sincero.

Tivémo-lo sempre ao nosso lado, animando-nos nos momentos dos grandes dissabores, acompanhando-nos com o seu estímulo e comunicativa alegria quando nos propúnhamos realizar qualquer empreendimento.

Não nos compete traçar neste lugar o elogio, que já vai tardando, da personalidade inconfundível do Dr. Xavier da Costa como crítico e historiador da arte portuguesa, especialmente do século XVIII. Ao lado das nossas palavras de saüdade, queremos apenas referir a colaboração que nunca recusou ao Museu de Lisboa, particularmente a partir do ano em que assumimos a sua direcção.

Serão sempre apreciadas pelos estudiosos as notas que deixou apensas aos nossos inventários, àcêrca das obras — pinturas e desenhos — de Domingos António de Sequeira, artista cujo estudo se não pode realizar sem o conhecimento dos trabalhos seguros de Xavier da Costa.

Em Agosto de 1939, realizámos a 3.ª Exposição Temporária — «Desenhos de Domingos António de Sequeira». Xavier da Costa acompanhou êsse esfôrço com entusiasmo juvenil e a nosso pedido escreveu para o Catálogo o magistral prefácio que será, em todos os tempos, das mais notáveis contribuïções na lista bibliográfica do insigne Mestre. A notícia àcêrca da vida e obras de Sequeira foi simultâneamente impressa em separata do Catálogo pelo Grupo dos Amigos do Museu (Agosto de 1939), notícia que o autor fez acompanhar de uma bibliografia exaustiva das publicações referentes ao pintor.

Freqüentador assíduo das nossas reüniões, quiz o Dr. Xavier da Costa associar-se aos trabalhos dos Conservadores, proferindo também uma palestra. Na noite de 16 de Janeiro de 1941, falou sôbre a «Reconstituïção figura-

tiva de um quadro perdido», trabalho que, mais tarde, foi publicado no número VIII do Boletim da Academia Nacional de Belas Artes.

E para que o seu nome ficasse ligado às várias actividades do Museu, deixou ainda, subscritas pelo seu nome autorizado, algumas páginas no fascículo 3 do «Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga», complemento do ensaio para o «Catálogo dos Desenhos de Sequeira».

Apesar da sua idade, era um novo entre a gente nova que, em excelente camaradagem, faz no Museu a sua preparação para os estudos de Museografia e Belas-Artes. Por isso o respeitavam como a um companheiro mais experiente e o admiravam pela sua competência, pela honestidade dos seus processos de trabalho, pela vontade de comunicar quanto sabia, pelo desinterêsse, pela afabilidade e pela forma como sabia ser amigo do seu amigo.

João Couto

ESSAI ICONOGRAPHIQUE SUR LES PANNEAUX ATTRIBUÉS À NUNO GONÇALVES

L'Exposition de l'Art Portugais à Paris en 1931, organisée par l'éminent historien d'art que fut Monsieur J. de Figueiredo, fit connaître au public, parmi un grand nombre d'objets du plus haut intérêt, les six panneaux attribués à Nuno Gonçalves; sans contredit, c'était la perle de l'exposition, et c'est toujours le plus beau joyau de l'art portugais.

Ce joyau est entouré de mystère, et quand nous aurons dit qu'il existe, qu'on peut le voir au Musée de Janelas Verdes, que par sa technique et par le type des personnages il est indiscutablement l'œuvre d'un maître portugais de la deuxième moitié du xv siècle — nous en aurons dit tout ce que nous en savons de certain.

Malgré cinquante ans de recherches patientes et érudites il n'a pas livré son secret ou, pour mieux dire, aucun de ses secrets.

Loin de nous la présomption de vouloir attaquer de front um problème aussi vaste que complexe, et ou tant de «our betters» ont échoué. Ayant consacré de nombreuses années à l'étude de l'iconographie des saints dans la peinture, nous allons essayer simplement d'appliquer les méthodes de cette science, pour établir l'identité du personnage central et de quelques autres, qui, grâce aux signes qui les distinguent, tombent sous les règles de cette méthode. Nous allons expliquer aussi brièvement que possible les principes de la méthode iconographique, après avoir défini l'essence de l'art sacré et les buts qu'il poursuit ([1]).

([1]) La méthode iconographique est exposée par l'auteur *in extenso* dans la préface de *The Iconography of Saints in Tuscan Painting;* les événements politiques ont remis la publication de cet ouvrage *sine die.*

La beauté est harmonie: elle est le reflet, combien faible, combien imparfait de Dieu, qui est le Beau comme il est le Bien ([1]), étant la perfection absolue ([2]); il est impossible d'imaginer aucune beauté créée — fut-ce la beauté de Lucifer — qui ne doive tout ce qu'elle détient à la beauté de Dieu. Il n'y a donc pas de beauté qui ne soit point religieuse, c'est-à-dire, qui ne nous rapproche de Dieu.

Toute œuvre d'art est harmonie, plus ou moins visible, plus ou moins facile à percevoir, pourtant, il n'y a pas d'oeuvre d'art sans beauté.

Toute œuvre d'art est donc religieuse? Oui, elle l'est pour l'esprit qui sait distinguer le divin dans la matière. «Le trésor de l'art n'est pas dans l'art, il est avant l'art, il est plus haut que l'art et, s'il est en verité quelque chose, il ne l'est que dans la beauté même de Dieu» ([3]).

Mais alors, la Vénus du Titien, la courtisane de Goya, Olympia? Oui, tout œuvre d'art reflète la beauté dont Dieu seul est la source: elle ne peut être mauvaise, et est forcément aimable ([4]). Si elle provoque en nous des pensées ou des désirs coupables, la faute n'en est pas à elle mais à nous: une œuvre d'art n'est pas une image parfaite de similitude de l'objet qu'elle figure; les plus belles natures mortes de Chardin ou de Cézanne ne nous donnent nulle envie de manger les pommes ou les pêches qu'ils ont peintes. Il n'y a pas plus de raison qu'un nu nous donne des appétits.

Du reste, la peinture primitive l'a fort bien compris, et a peuplé ses enfers de personnages qui ne choquaient nullement leurs contemporains.

Toute œuvre d'art est religieuse, mais elle n'est pas nécessairement chrétienne. Pour plus de facilité nous dirons «art sacré» en parlant de l'art religieux chrétien.

Une œuvre d'art sacré doit représenter un sujet sacré; elle doit le représenter de manière à atteindre ses buts, qui sont l'incitation du fidèle à la piété et son édification.

On a souvent affirmé que la foi de l'artiste était une condition indispensable pour la production d'une telle œuvre. Oui et non: le talent ([1]) est indispensable pour créer une œuvre d'art; c'est l'élément mâle, le père qui conçoit l'œuvre, la virtuosité d'exécution étant, en quelque sorte, l'élément femelle: sans talent point d'art.

Le talent est une grâce, «gratia gratis data» venant de Dieu, qui en est seul dispensateur. Que l'artiste soit croyant, dans le sens le plus orthodoxe du terme, ou qu'il se croit athée, son talent, cette étincelle, que l'on appelle fort justement divine, le fait participer à la puissance créatrice du Créateur. Il croit à son talent, il ne peut faire autrement; donc implicitement, peut être très médiatement et sans même le savoir, il croit aussi à Dieu.

Nous savons fort peu de choses sur

([1]) S.t Thomas d'Aquin: *Summa Theol.*, I-II, q. 27, a. 1, ad 3.

([2]) S.t Thomas d'Aquin: *Summa contra Gentiles*, cap. 28.

([3]) Fumet: *Le Procès de l'Art.* — Paris 1920, p. 103.

([4]) S.t Thomas d'Aquin: *Summa Theol.* II-II, q. 145, a. 2 ad 1.

([1]) Talent-génie.

l'état de l'âme des peintres primitifs: il y a tout lieu de croire qu'ils étaient d'excellents chrétiens, mais il parait improbable, que parmi eux il n'y eut aussi quelques mécréants : pourtant, quand ils avaient du talent, leurs œuvres étaient vraiment religieuses et chrétiennes.

Les plus grands peintres des époques postérieures — à l'exception du Greco seul, peut-être — ainsi que des peintres modernes animés de la foi la plus vive, n'arrivent pas au même résultat. Pourquoi ?

Toute la peinture sacrée peut être divisée en deux groupes : les images de dévotion et les scènes.

Nous appellerons image de dévotion, une image dont le but est de faciliter, de concentrer, de recueillir la dévotion des fidèles.

Il ne s'agit nullement d'adorer l'image: le culte rendu à l'image n'est pas un culte absolu, mais relatif, qui va, en fin de compte, à l'original.

L'image de dévotion était le «signe» du saint, le «signe» visible d'un prototype invisible, auquel s'adressait la prière des fidèles : on demandait l'intercession du saint, on s'adressait à lui, et l'image qui le représentait, facilitait la prière, stimulait la piété.

L'image centrale d'un retable figurait le saint auquel était dédié l'autel qu'elle ornait.

Ces images de dévotion représentaient le saint en dehors du temps, immobile et seul, ou quand il était avec d'autres personnages, sans aucune action formant un lien entre eux : des saints d'époques différentes, réunis dans l'éternité.

Il est debout ou assis, souvent sur un trône : c'est sa glorification ; c'est une image idéale, un portrait du saint non sur terre, mais après sa naissance à la vie éternelle, après la victoire, au ciel.

Dans ce groupe nous allons ranger certaines représentations, qui, de prime abord, semblent appartenir au deuxième. Ainsi Saint Cristophe traversant un fleuve, l'Enfant Jésus sur ses épaules, s'appuyant sur un bâton feuillu. L'Enfant, le bâton, la rivière, sont les attributs du saint, les signes qui permettent de le reconnaître, et toujours il est représenté ainsi. Certaines scènes de la vie du Christ, de la Sainte Vierge (généralement celles qui correspondent à des fêtes liturgiques), son triomphe, c'est-à-dire, couronnement, le martyre d'un saint (ceci tardivement, pas avant le xv siècle), quand représentées sur le panneau central d'un retable, ou bien sur un retable à panneau unique sont aussi des images de dévotion, poursuivent le même but, et doivent être considérées comme telles.

Les scènes, dont le but était l'édification [1] des fidèles, pour la plupart illectrés, comme ils l'étaient dans le temps, dépeignaient les épisodes de la vie ou de la légende du saint personnage, représentaient une action. Elles étaient l'illustration d'une «vie» existante : le peintre était toujours l'illustrateur d'un texte.

Il serait absurde de nier le désir du

---

[1] L. Venturi : *Histoire de la Critique d'Art* — Bruxelles, 1938, p. 82 : «Etant donné le but d'enseignement moral assigné aux peintures des églises, il était naturel qu'elles obéissent non seulement au dogme général de l'Eglise mais, pour éviter des erreurs, à un dogme special iconographique».

clergé d'orner avec le plus de magnificence possible la maison de Dieu. Les tableaux d'autels dans leurs cadres rutilants d'or, les fresques couvrant les murs et les voûtes, les sculptures — tout rehaussait encore la beauté imposante de l'architecture du temple.

Mais à cette époque le but principal était la «via salutis», le salut de l'âme, et tout y était subordonné.

Ce n'est que peu à peu qu'apparait le divorce entre la beauté de l'ornementation d'une part, et les plus hauts buts pédagogiques, les vrais buts de l'art sacré, ceux de l'éducation de l'âme, de l'autre.

Tantôt, nous voyons dans les églises des œuvres d'art d'une incomparable beauté, mais peut-être, par leur perfection même, arrêtant trop l'attention des fidèles, contrairement aux primitifs, qui, la ramassant en une gerbe, en un faisceau, la portaient à celui à qui devait aller la prière; tantôt, nous y voyons le triomphe de l'art purement décoratif, la richesse des dorures, des marbres et des bronzes. Mais où est l'enseignement, l'exemple des vertus chrétiennes ?

L'invention de l'imprimerie faisait diminuer le nombre des illettrés et donnait à l'Eglise de nouveaux moyens pédagogiques: les fresques devinrent une simple décoration et perdirent leur première raison d'être.

Le Renaissance marque la fin de la peinture sacrée.

Une époque, qui grâce à là découverte de la culture classique, mit au premier plan le culte de l'individualisme, de la personne humaine, du corps humain [1], ne pouvait plus se contenter d'un art, dont le but était si élevé, si spirituel, si lointain, si étranger à la matière et aux choses de ce monde qui furent la préoccupation dominante de la Renaissance [1].

C'était l'affranchissement complet de toutes les règles anciennes, de toutes les entraves: le peintre voulait pouvoir s'exprimer comme bon lui semblait.

Les conventions de la peinture primitive étaient rejetées complètement à la fin du XV siècle en Italie, un peu plus tard dans d'autres pays.

Or, ces règles, ces traditions, héritage de Byzance, mais ayant suivi une évolution propre à chaque pays, étaient la base même de la peinture sacrée.

La raison pour laquelle les œuvres représentant des sujets sacrés des plus grands peintres ont perdu leur force spirituelle chrétienne, pourquoi elles n'atteignent plus leurs buts, c'est que ces buts, les peintres ne les poursuivent plus qu'exceptionnelement, et qu'ils ne se servent pas des moyens propres pour y parvenir. Leur souci dominant n'est plus que l'excellence de leur œuvre. Seuls les peintres du moyen age, ceux que l'on appelle les primitifs, connaissaient et employaient ces moyens.

Un peintre, voudrait-il en faire autant aujourd'hui, n'obtiendrait pas le résultat voulu: cela serait un «maniérisme», ne

[1] L. B. Alberti: *La Pittura* — Lanciano, 1911.

[1] H. Taine: *Philosophie de l'Art en Italie* — Paris, 1866, p. 9: «La Renaissance ne se propose pas de figurer aux yeux le monde incorporel et sublime...» et L. Venturi: *o. c.*, p. 93: «Pendant la Renaissance, l'étude de la nature devient le but fondamental auquel vise l'artiste...»

correspondant pas à notre époque. Les «nazaréens» et les «préraphaélites» en sont une démonstration concluante.

Les canons des primitifs leur étaient connaturels, correspondaient à la pensée et à la vie de leur temps.

Leur secret consistait à mettre tout l'accent sur le côté spirituel du personnage; c'était, d'après des conventions établies, et aussi près que possible, la représentation de l'âme d'un saint, avec le minimum de matière: juste assez d'«homme» pour donner l'image reconnaissable du saint. Une image de dévotion, ne pouvant représenter que des êtres humains, c'est-à-dire, matériels, ou, pour le moins, sous leur aspect humain, doit esquisser cette humanité suffisamment pour nous être compréhensible, mais il ne faut pas qu'elle s'y arrête, qu'elle l'accentue le moins du monde: toute notre attention doit être concentrée sur le côté spirituel du sujet. C'est ainsi que les primitifs, sans s'arrêter à l'anatomie, à la correction du dessin des corps et de la perspective (et il n'y a nul lieu de supposer qu'ils ne savaient pas dessiner), nous ont donné le type idéal des saints, la mère de Dieu, la Reine des cieux. Ce qui importait, ce n'était pas de nous montrer une mère avec son enfant, aussi belle et aussi triste qu'elle fut, résultat atteint par les plus grands peintres de la Renaissance, mais de représenter celle, qui, tout en étant femme, était la mère de Dieu, la Reine des cieux, celle, dont nous devons invoquer l'intercession. Les saints dans leurs riches atours, immobiles, sans expression humaine, car jamais on ne lit sur leur figure une émotion quelconque, étaient bien ainsi ce qu'ils devaient représenter: des êtres bienheureux, par delà le temps, plongés pour l'éternité dans la contemplation béatifique.

Il ne suffit pas de peindre une auréole ou des rayons autour de la tête d'un personnage, de le montrer souffrant le martyre pour avoir l'image d'un saint; au contraire, le sentiment dramatique et le réalisme, une fois introduits, ont mis fin à la peinture sacrée.

Les saints étaient connus des fidèles, mais, pour les rendre encore plus facilement reconnaissables, le peintre en inscrivait le nom sur le fond, à côté de la tête, sur le cadre, ou bien dans l'auréole même du saint. Quelquefois, il y avait sous l'image une scène représentée sur un panneau de predelle: elle jouait le même rôle que le nom et l'attribut, et, comme ce dernier, évoquait un épisode célèbre de sa vie.

Le type individuel d'un saint est très rare. Par contre, chaque classe de saints possède un type parfaitement défini, aussi bien par l'uniformité du costume, que par celle de l'âge et de la figure des personnages lui appartenant, souvent par tout cela ensemble.

Le nombre des saints dans chaque catégorie étant très grand, le peintre, généralement, leur donnait des signes distinctifs individuels, et ceci est la preuve jusqu'où allait son souci et son désir de rendre son personnage reconnaissable. L'usage des caractéristiques personnelles d'un saint, ou d'attributs, se popularise grâce aux corporations ou guildes, qui prirent des saints pour patrons. Ces signes peuvent être classés en trois groupes: signe faisant allusion

1) au nom du saint, ainsi l'agneau pour sainte Agnès; 2) à une particularité de son culte: la popularité du pèlerinage à Compostelle fit de saint Jacques majeur un pèlerin; 3) enfin, le cas le plus fréquent, à un trait saillant de son histoire, comme l'instrument du martyre pour un martyr.

Les inscriptions sur un livre ou un rouleau tenu par un saint ont toujours une signification, et indiquent le sens du tableau, sa destination, expliquent le dogme qu'il doit représenter, ou bien signifient que le saint est l'auteur du passage cité.

Il serait fastidieux de décrire toutes les catégories des saints; il suffit d'en nommer quelques unes: apôtres, diacres, prêtres, évêques, papes, les differents ordes religieux, les martyrs guerriers, les vierges martyres, etc.

Seule la catégorie «diacres» nous intéresse, et elle ne peut être confondue avec aucune autre.

Le diacre [1] est toujours jeune et imberbe, vêtu d'une dalmatique (qu'il ne faut pas confondre avec tous les vêtements qui portent le même nom, mais sont de coupe et de tissus différents), un manipule attaché au poignet gauche; l'étole, portée sous la dalmatique, pardessus l'epaule gauche, est peu visible. Il est tonsuré et tête nue [2], et tient un livre, les Evangiles, qu'il est chargé de lire à la Messe. Voici le type du saint appartenant à la catégorie «diacres», et seuls les diacres ont été représentés ainsi.

Il ne s'agit nullement d'affirmer que la dalmatique ne puisse être portée par d'autres qu'un diacre, mais, dans toute la peinture du XII-XVI siècles il n'y a que des diacres qui furent représentés exactement comme décrits plus haut [1].

Les attributs personnels tranchent toute discussion; encore faut-il arriver à savoir à quoi ils font allusion; leur absence complique singulièrement le problème, et il faut essayer d'autres moyens pour identifier le saint.

Pour nous résumer, disons seulement: 1) un peintre représentait toujours son personnage aussi reconnaissable que possible; 2) il ne pouvait y avoir qu'une image de dévotion du même saint sur le même autel [2] avec un nombre illimité des différentes scènes de sa vie et aussi d'images d'autres saints; 3) une scène allégorique, toute représentation d'un saint dans sa gloire posthume [3], est une image de dévotion.

---

[1] Tout ceci vaut également pour le sous-diacre, qui en peinture est représenté vêtu comme le diacre.

[2] Il y a des exceptions: C. R. Post *(A History of Spanish Painting*, vol. VIII, part I, p. 229, fig. 103 et part II, p. 439, fig. 204) nous montre des diacres coiffés de bérets.

[1] Le P. Cahier *(Caractéristiques des Saints*, etc.) Paris, 1867, p. 311-312) tout en disant que d'autres saints que des diacres ont été «plusieurs fois» «ça et là» représentés vêtus de dalmatique, n'indique pas une seule de ces représentations, ni l'époque ni l'école à laquelle elles appartiennent. Quant à st. Agapit mentionné par M. Vergilio Correia: *Iconografia de S. Vicente*, dans «Terra Portuguesa», 1927, p. 119, l'image dans le *Liber Cronicarum* de Hartman Schedel (Nuremberg, 1493, fo. 143) est celle du diacre de st. Sixte fêté le 6 août, tandis que le texte se rapporte au martyr, son homonyme, fêté le 18 août; ce genre de confusions est très fréquent.

[2] Voir plus haut: les images de dévotion et leur but.

[3] Les apparitions exceptées, evidemment, car elles sont des scènes de sa légende.

Ayant établi les principes iconographiques, essayons d'appliquer notre méthode au chef d'œuvre du Musée des Janelas Verdes. Rappelons nous, que ce tableau est unique de son école et de son époque, et que, par conséquent, il ne nous offre aucun point de comparaison.

Sur les six panneaux il y en a deux plus grands, les panneaux centraux, avec un personnage saint entouré d'une quantité de personnes de toutes conditions. Malgré les rayons qui entourent sa tête, nous pouvons le considérer comme saint et non bienheureux: l'auréole est souvent remplacée par des rayons dans la peinture flamande et portugaise. Les quatre autres panneaux, plus étroits, ne contiennent pas de saints.

Si nous rapprochons les deux panneaux centraux, nous voyons que les deux saints sont identiques: c'est le même saint; dans l'hypothèse des destinations différentes des panneaux, cette conclusion s'impose de manière moins absolue.

Ces panneaux sont indiscutablement des images de dévotion. Le saint est immobile, aucune action ne le relie aux autres personnages, il pourrait être remplacé par n'importe quel autre saint, par la Sainte Vierge, par le Christ. C'est un type idéal, pour qui l'éternité a remplacé le temps. Le geste de sa main sur le panneau dit de l'«évêque» n'est pas une action: c'est plutôt une indication, dont nous ne pouvons affirmer le sens, mais qui semble dire: ceci est le donateur, de même que la position du saint sur l'autre panneau tourné vers le guerrier à genoux.

L'essai de disposer tous les panneaux en un polyptyque, les deux grands au centre, flanqués des quatre moindres, fut très intéressant: la perspective des dalles, la position des personnages, enfin, une symétrie dans la composition, étaient autant d'arguments tentants et fondés, pour voir dans cette expérience la solution tant attendue.

Malheureusement, du point de vue iconographique, elle est inacceptable: il serait contraire à tout ce que nous avons dit sur les buts de la peinture sacrée de mettre dans le même retable deux fois l'image de dévotion du même saint.

Il existe bien des retables à double face: l'un tourné vers les fidèles, l'autre vers le chœur, mais nous ne connaissons pas d'exemple où les deux faces fussent decorées de peintures aussi semblables [1].

L'improblable étant souvent vrai, il est possible, après tout, que nous ayons devant nous un polyptyque, contrairement à toutes les règles et à tous les principes énoncés plus haut.

Mais, puisque nous ne faisons qu'appliquer les règles iconographiques, voyons de quelle manière elles nous ordonnent de grouper les panneaux et d'abord, essayons d'identifier le saint.

Il est jeune et imberbe, vêtu d'une dalmatique, et, si nous ne voyons pas l'étole dans la richesse des draperies, le manipule est bien en évidence à son poignet gauche; enfin, il tient un livre. Tout ceci est exact pour les deux panneaux, et correspond trait pour trait, à la manière dont on représente les diacres, et seulement les diacres.

---

[1] Voir le retable Stefaneschi au Musée du Vatican.

On a voulu y voir sainte Catherine d'Alexandrie : mais que l'on nous montre une seule image de la sainte représentée ainsi. L'Infant Saint ? Mais son iconographie est connue et tout à fait différente.

Saint Jean l'évangeliste — mais si le peintre avait voulu s'amuser à peindre une devinette, un rébus, un casse-tête, et ceci n'était jamais le cas, puisque, comme nous l'avons déjà dit, tout au contraire, son désir était de rendre ses personnages le plus facilement reconnaissables, dans ce cas, le personnage central peut être n'importe qui, aussi bien la Sainte Vierge que saint Antoine le Grand

Le peintre représentait son saint avec les vêtements et les attributs propres à la categorie à laquelle il appartenait, et non vêtu d'habits auxquels il avait droit, mais qui ne lui étaient pas caractéristiques. Or, en dehors des diacres, il n'y a que les anges qui sont fréquemment représentés vêtus d'une dalmatique, comme desservants de l'autel de Dieu au ciel. Peut-être est-ce un ange ?

Il y a trois diacres également populaires en art: saint Etienne protomartyr, saint Laurent et saint Vincent (¹). Lequel des trois est représenté sur les panneaux? Il y a bien d'autres saints diacres, mais aucun n'a un culte assez populaire au Portugal pour tenir la place centrale sur des panneaux de cette importance.

Le saint du panneau de l'«évêque» tient un livre fermé sous le bras et un bâton doré dans la main; à ses pieds il y a un rouleau de cordes (fig. 1). Celui du panneau dit de l'«Infant» tient un livre ouvert, et des doigts de l'autre main indique le passage qui y est écrit ; il n'y a ni bâton ni cordes.

Le bâton doré n'est certes pas la palme du martyre ; le bâton de commandement ? non, ce n'est ni un sceptre ni un bâton de maréchal : un diacre ne commande pas. Un diacre est un lévite, un desservant de l'autel. Or parmi les ustensiles de la Messe il y a un bâton creux, un chalumeau, en or ou en argent doré, appelé «calamus», «fistula» ou «siphon», qui servait à la communion sous les deux espèces (¹). Par ailleurs (²)

(¹) En peinture les atributs personnels de ce saint, le bateau et les corbeaux, ne figurent qu'à partir du XVI^e siècle. Dans la peinture italienne — la meule; dans l'espagnole, — la meule et le chevalet, sont ses attributs principaux. Un grand nombre d'images représentent des saints sans attributs personnels, avec ceux de leur catégorie, seulement. Par ex.: S. Vincent de V. Foppa au Musée Brera à Milan. Voir reproduction dans : A. de Dornellas : *Os Paineis do Mosteiro de S. Vicente* — II, Lisboa, 1931.

(¹) Joseph Catalanus presbyter : *Pontificale Romanum* — Romae, 1738, t. I, p. 147, s. XXIV: «Sed quid residuum fuerit de sanguine bibat illud Diaconus cum calice, postquam fistulam reddiderit Subdiacono. Quam fistulam, antequam reddat, in quantum potuerit, ab utraque parte sugendo, a Sanguine Domini evacuet. Subdiaconus vero tenens fistulam contra faciem suam in transverso, eat ad Sacerdotem per retro Altare ministrare vinum in calice. Qui, recepto calice, respergat digitos suos in ipso, quem ponens super Altare eat ad piscinam abluere in ipsa, digitos aqua, etc.». *Ibid.* t. III, p. 243, t. IX, s V : ...«Insequentibus seculis fieri cœperunt fistulae, seu cannulae aureæ, argenteæve, quibus sanguis Dominicus e Calice hauriebatur; earumque meminere Ordines I, II ac VI a Mabillonio relati, in Commentario ad ipsos Ordines in suo Musaeo Italico descriptos; quibus adde testimonium Conradi Episcopi in suo Moguntino Chronico, ubi ita scribit : Erant fistulae quinque ad communionem ar-

nous voyons que: «quoique la communion sous les deux espèces fut déjà abolie, l'Ordre de Citeaux ne laissa pas de conserver cet usage encore plusieurs années pour ceux qui servaient à l'autel (xv siècle)». Ceci est une allusion directe aux cisterciens, et en effet nous voyons trois personnages sur l'un des panneaux latéraux vêtus de l'habit de cet ordres.

Nous ne trouvons pas la mention de la corde dans la vie d'aucun diacre excepté dans celle de saint Vincent. Le ms. de Douai ([1]) la mentionne deux fois: elle apparaît du fond de l'océan au prêtre qui va de Lisbonne à Valence chercher le corps saint, et elle est de six coudées plus longue qu'il n'en avait besoin pour larguer sa voile; la deuxième fois on parle de trois coudées de corde. dont le même prêtre se servit pour retirer le cercueil de bois d'un sarcophage de pierre blanche, et pour le transporter avec les restes du saint à bord.

Ces deux épisodes touchant de si prés à l'invention des reliques, nous indiquent la liaison entre le panneau de l'«évêque» avec celui de la «relique».

Le fait que seul le ms de Douai mentionne l'épisode de la corde ne doit point nous troubler: cette version (tout au moins la partie concernant la corde) était connue de l'auteur des panneaux; depuis, elle est tombée dans l'oubli, les mss. la contenant étant perdus ou détruits; c'était une variante qui certes ne devait pas jouir ni de la popularité ni de l'autorité du texte d'Etienne. Les cas semblables ne sont pas rares ([2]).

La corde figure aussi deux fois dans la légende du martyre du saint: il est attaché avec une corde au chevalet, qui a la forme de la croix sur laquelle fut supplicié l'apôtre saint André; dans la

---

genteæ dauratæ. Vide de ipsa re plura apud Joannem Cardinalem Bona Lib. I Rerum Liturgicarum, Cap. XXV, Num. IV, Franciscum Berlendum. Dominicum Georgium, De Liturgia Romani Pontificis, Disquisitionum, De sacro Ministerio, Cap. XVIII & alios eruditos auctores. Hodie hunc ritum retinent nonnulae celebriores Ecclesiae, ut mediante fistula in sacra communione Christi sanguis attrahatur. Romana quidem, dum summus Pontifex celebrat; ac etiam Cluniacensis, ac Sandionysiana in Francia: Diaconus enim, & subdiaconus singulis Dominicis diebus mediante fistula, seu calamo sanguinem sumunt, teste eruditissimo Jacobo Lafon Ordinis Praedicatorum in sua doctrina morali, De Sacramentis, pag. 470 in fine».

Rerum Liturgicarum libri due auctore Joanne Bona Ord. Cist. Card. — Agustae Taurinorum, 1749, t. II, p. 305, lib. I, cap. XXV: «Utitur nunc fistula Summus Pontifex, cum solemniter celebrat, illa hauriens quantum vult de sanguine, reliquum ministris reliquens, qui eadem fistulam ipsum absumunt. Idem usus adhuc permanet in celebri Monasterio S. Dionysii in Francia Ordinis S. Benedicti, nunc Congregationis S. Mauri, quae veteri disciplina restaurata, Monasticarum Congregationum & merito & numero nulli secunda, doctrina, & sanctitate mirabiliter floret. Ibi enim Ministri more antiquo sub utraque specie communicant, & sanguinem & calice fistula hauriunt».

Voir aussi: *Lib. V Usuum veterum Ordinis Cisterciensis*, cap. 53, et *Nomasticon Cisterciensis*, p. 143, 144, 249 et 276. Nous navons pas pu consulter ces deux derniers ouvrages.

([2]) Anonyme: *Histoire des Ordres Monastiques religieux et militaires.* — Paris chez J. B. Coynard, 1721, t. V, p. 350.

([1]) *Anal. Bolland.* I.

([2]) Ainsi il ne reste que trois mss. et aucun texte imprimé de la légende apocryphe de st. Etienne, représentée pourtant cinq fois en Toscane au xv[e] s. et quelquefois aussi en Espagne.

Fig. 1 — Nuno Gonçalves — Panneau de l'Evêque

peinture espagnole (1) ce bois est peut être l'attribut principal du saint diacre, et c'est attaché à lui qu'il fut fouetté avec des scorpions ou ongles d'acier. Le demi panneau qui se trouve au Musée des Janelas Verdes le représente ainsi, et c'est grâce aux ecchymoses qui couvrent son corps et à la jeunesse de ce que l'on voit de sa figure, qu'il a été possible de l'identifier comme étant saint Vincent et non pas saint André. La corde est mentionnée pour la deuxième fois lorsque Dacien ordonne de jeter son corps à la mer: une meule est attachée à son cou par une corde.

Les textes mentionnant la translation du corps saint forment deux groupes: 1) Sigebert (2) et le ms. de Douai parlent d'une translation de Valence à Lisbonne; 2) Etienne, chantre de la Sé de Lisbonne (3), Resende (4), ainsi que les auteurs postérieurs qui les traduisent ou s'en inspirent, parlent, sur la foi des auteurs maures, de la translation de Valence au Promontoire Sacré ou Cap St. Vincent, et d'une deuxième translation (celle-ci en deux expéditions) dont Etienne fut témoin, du Cap à Lisbonne.

(1) Aussi bien dans la peinture espagnole, italienne que portugaise c'est toujours le même saint Vincent; il n'y a pas lieu de faire une distinction entre celui dont les restes se trouvent à Lisbonne avec celui qui repose à Castres ni de supposer que ce sont deux saints. Quant à saint Vincent d'Agen, dont la fête est le 9 juin, excepté le fait qu'il était diacre et martyrisé au IV siècle, sa legende ne ressemble aucunement à celle du saint patron de Lisbonne. Voir: A. SS. Junii II, p. 164-170 — Venetiis, 1742.

(2) *Mon. Germ. Hist. Script* — Hannov, 1844, t. IV, p. 534, A. D. 1184: «...ad quam (Ulixiponam) transtulit de Valentia corpus beati Vincentii levite et martyris...».

(3), (4) *Acta Sanctorum*, Januari II.

Sigebert est très bref et n'entre dans aucun détail, mais c'est une preuve irrécusable qu'une légende (son authenticité importe peu) de translation unique existait avant le ms. de Douai. Nous ne savons pas où l'auteur de la légende de ce dernier est allé chercher tous les détails, ni à quelle époque il a vécu. Connaissant l'évolution des légendes hagiographiques (1), il n'est nullement téméraire de supposer, que l'épisode de la corde, transformé, fut interpolé au XV^e^ siècle ou avant, dans les versions officielles de la translation de Valence au Cap. St. Vincent, tout en conservant intacte, en dehors de cette adjonction, la version d'Etienne; c'est au fond aussi la pensée de Monsieur de Figueiredo.

La corde relie donc le panneau de l'«évêque» avec celui de la «relique» (fig. 2). Cette dernière est mentionnée et décrite aussi bien par Etienne que par Resende: ... «ligna sepulchri et partem testae capitalem»... ou bien: «Inventam adhuc calvariae partem»... et fut rapportée lors de la deuxième expédition. Aucun texte ne nous dit explicitement que cette relique fut deposée à la Sé, mais cela ressort aussi bien du texte d'Etienne (2) que de celui de D. Rodrigo da Cunha (3), et du fait que tout ce qui en reste se trouve encore aujourd'hui au même endroit, comme Monseigneur Pereira dos Reis a bien voulu nous l'affirmer. Il n'y

(1) Delehaye S. J.: *Cinq Conférences Hagiographiques*. Bruxelles, 1934; du même auteur: *Les Légendes Hagiographiques* — Bruxelles, 1906, etc.

(2) *O. c.* p. 409, cap. II, III.

(3) *Historia Ecclesiastica da Igreja de Lisboa*, Lisboa — 1642, fo. 81 v.

a que Dom Nicolau de Santa Maria [1] pour assurer qu'elle fut deposée à S. Vicente de Fora. Or, en dehors des témoignages contraires que nous venons de citer, le fait que le personnage tenant la relique n'est pas vêtu en Chanoine Régulier, ou bien représenté mitré et en chape, ce à quoi le prieur du monastère de S. Vicente avait droit, prouve suffisamment l'erreur de Dom Nicolau.

Le personnage qui tient la relique doit être, logiquement, celui qui l'obtint pour la Sé: son doyen Robert.

Un personnage très énigmatique se tient debout au deuxième plan, un livre, avec des caractères de fantaisie tantôt vaguement hébraïques, tantôt vaguement cufiques, ouvert dans ses mains. Ces caractères et une étoile rouge sur sa poitrine, signe infamant des ordonnances alphonsines, on fait croire que c'était un rabbin ou un astrologue juif. Ceci nous parait étrange pour plus d'une raison.

Jamais un juif n'a été représenté sur un tableau d'église, si ce n'est comme l'allégorie de la synagogue vaincue par l'Eglise, et c'était généralement une femme et non un homme. Il n'a ni barbe ni aucun ornement liturgique de sa religion: toute l'hypothèse était basée sur les caractères du livre et sur l'étoile. Ces caractères ont indéniablement un air oriental et ceci nous parait intentionnel: l'auteur des panneaux se montre ailleurs assez réaliste et précis dans les détails pour ne pas l'être aussi ici, et s'il avait voulu figurer un livre hébraïque il aurait donné plus d'éxactitude aux

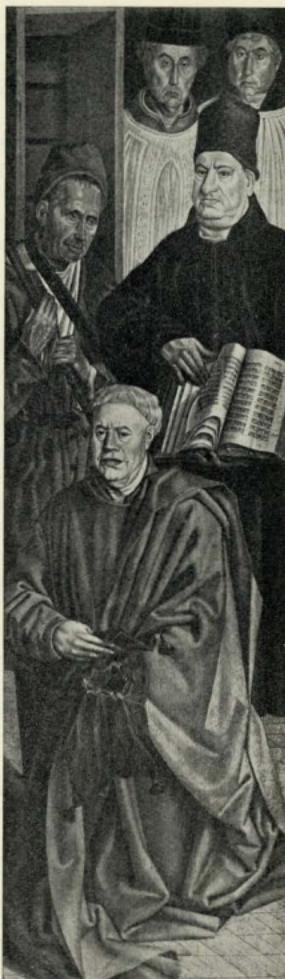



Fig. 2 — Nuno Gonçalves — Panneau de la Relique

caractères, qui à son époque étaient autrement bien connus à Lisbonne que les

[1] *Chronica da Ordem dos Conegos Regrantes do Patriarcha Santo Agostinho* — Lisboa, 1568, lib. II, p. 149.

caractères arabes : les imprimeurs les avaient presque à l'égal des caractères latins. L'hypothèse de l'astrologue semble peu fondée, vu que l'Eglise, malgré leur popularité, les combattait et n'en aurait pas admis sur un retable. Quant à l'étoile, après un examen minutieux aux rayons X, ultra-violets et infra-rouges, on ne peut rien affirmer sur son authenticité. Avant la dernière restauration elle avait dix branches...

Placé entre le personnage présentant la relique et celui du fond — un homme du peuple devant le cercueil, les «ligna sepulchri», qui, avec d'autres compagnons, l'avait déterré probablement à l'aide de l'outil sur lequel il s'appuie — le porteur du livre est lié à l'invention de la relique : son geste semble signifier : sur ces pages est l'histoire, le témoignage, le compte rendu.

Or, Etienne, chantre de la Sé, témoin oculaire de la translation, fut l'auteur d'une chronique dont nous avons déjà parlé et dont un exemplaire se trouvait à la Sé et un autre au monastère cistercien d'Alcobaça, nous dit Brandão ([1]). Mais il a été témoin de la translation du Promontoire Sacré à Lisbonne en 1173, tandis que la translation de Valence au Promontoire, au VIIIe siècle, a été décrite par des auteurs arabes.

Ce personnage serait donc le chantre Etienne, tenant l'histoire arabe de la première translation du corps saint. La précision, dont fait preuve le peintre, lui interdisait de donner en caractères réels un texte autre que celui de la translation ; mais ce texte existait en traduction latine, et il n'y a aucune probabilité qu'il en existât au XVe siècle une version originale connue du peintre ; la solution était de dessiner des carectères hébraïques et cufiques ; il arriva à leur donner un air oriental, sans rien préciser.

Comment expliquer la présence des moines cisterciens sur le panneau latéral ? Les trois moines en portant l'habit, le «calamus» le confirme ; il y a bien encore d'autres liens, mais peut-être ne sont-ils qu'accidentels : l'exemplaire de la chronique d'Etienne à Alcobaça, et le fait que sur l'emplacement de l'église construite sur le tombeau du saint à Valence, fut érigé un monastère cistercien au XIIIe siècle.

D'après les chroniqueurs arabes ([1]), l'église où reposait le corps saint au Promontoire Sacré était desservie par des prêtres et des moines. L'ordre auquel appartenaient ces derniers était inconnu, et le peintre leur donna l'habit cistercien, tout en laissant à l'un d'entre eux la barbe et les cheveux longs, contrairement à la règle de Citeaux. Il est plus que probable, que les trois religieux représentent simultanément les moines gardiens du corps saint au Cap et des cisterciens d'Alcobaça. La puissance de l'ordre, les nombreuses charges occupées par ses moines, seraient des considérations suffisantes pour expliquer leur présence sur un retable de cette

---

([1]) *Monarchia Lusitana*, terceira parte, cap. XXIII, Lisboa, 1632. p. 242.

([1]) Resende : *o. c.*

Dozy (Reinhart) y Goeje (J. de) : *Edrisi, description de l'Afrique et de l'Espagne* — Leyden, 1866, p. 180-181 du texte et p. 218-219 de la version.

importance, destiné à orner l'autel du saint protecteur de Lisbonne dans sa Cathédrale : il semble, en effet, impossible de dissocier un triptyque dont un panneau est consacré à une relique, de l'église où elle est conservée.

Aprés avoir groupé ces trois panneaux, il nous en reste encore trois autres. Y a-t-il une raison pour qu'ils forment un triptyque ? Le saint diacre du panneau central tient un livre ouvert et, avec le doigt, en indique le texte. Deux pages sont couvertes d'inscriptions en caractères gothiques : une au verso, l'autre au recto.

L'inscription au verso est le passage de l'Evangile de St. Jean, 14, 28-31 lu à la Messe de la Pentecôte ou à celle du Saint Esprit ; celle au recto, incomplète, une partie en étant masquée par l'autre feuille et difficile à déchiffrer, est la préface propre des mêmes Messes. C'est là une indication précise : il faut chercher quels peuvent être les rapports de ce panneaux avec l'une de ces deux Messes. Autant que nos recherches nous l'ont montré (d'autres investigateurs seront peut-être plus heureux) aucun événement historique important n'eut lieu le jour de la Pentecôte, qui aurait pu inciter un donateur ou le clergé à commander ce tryptyque pour le commémorer. Par contre, le panneau latéral de gauche représente trois hommes eveloppés d'un filet, indiscutablement des pêcheurs. Or, la confrérie des pêcheurs de haute mer à Lisbonne était placée sous l'invocation du Saint Esprit [1] : le texte du livre s'explique, cest une indication, une allusion à cette confrérie, pour qui, très probablement, il était peint.

La confrérie existait depuis le XV^e siècle, et d'aprés les tableaux et mss. qu'elle possède encore aujourd'hui, était riche et importante. Réunie à un hôpital [1] du même nom, elle possédait au XVI^e siècle un autel ou chapelle à l'église voisine de St. Michel et la chapelle de N. S. dos Remédios. Appartenant à la paroisse de St. Etienne [2] avant d'avoir ces chapelles, il est logique de supposer, qu'elle en avait une dans son église paroissiale, qui fut entièrement reconstruite au XVI siècle.

L'autre panneau latéral, représentant des guerriers, reste muet : peut-être ont-ils participé à la commande du retable...

Le saint diacre est, encore ici, saint

---

(1) Eduardo Freire de Oliveira : *Elementos para a História do Municipio de Lisboa* — Lisboa, 1889, t. V, p. 85-86 : «Aos 27 dias do mez de novembro do anno de nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de 1606, em esta muito nobre e sempre leal cidade de Lisboa, na rua Direita da Porta da Cruz, freguesia de Sto. Estevam, nas casas do cabido e hospital dos pescadores de espinel da irmandade do Espírito Santo instituida pelos muitos honrados e devotos irmãos d'aquelle tempo, no ano do Senhor de 1428 annos ; sendo juntos na casa do cabido do dito hospital os dois juizes, escrivão, procurador e mordomos e os eleitos dos doze da meza...»

(1) L'hôpital de l'Esprit Saint est déjà mentionnée en 1367 : *Documentos da Biblioteca Nacional, relativos a Lisboa*, 1.ª série. Séculos XIII-XIV. Lisboa 1935. Documento N.º XXVII.

(2) António Carvalho da Costa (*Corografia Portugueza* — Braga, 1869. t. III, p. 268) mentionne une confrérie de «mareantes» sans en donner le nom, qui avait sa chapelle à l'église de St. Etienne.

Vincent patron de Lisbonne, protecteur des marins. Pourtant, vu le titulaire de l'église, il n'est pas impossible que ce soit le protomartyr. Les ornements rouges, couleur de la dalmatique, sont aussi bien à leur place pour la Messe de la Pentecôte, du Saint Esprit, que pour celles des deux diacres.

L'identification que nous venons de faire, n'exclut nullement la possibilité que tous ces personnages, le saint excepté, représentent en même temps des contemporains du peintre — témoin le portrait d'Henri le Navigateur.

Voici donc les résultats de l'application de la méthode iconographique. La découverte de nouveaux documents peut bouleverser nos conclusions: la faute n'en sera pas à la méthode, mais à notre ignorance, due à l'insuffisance de données précises, autrement dit, au mystère dont s'enveloppe ce chef-d'œuvre.

GEORGES KAFTAL

DOMINGOS VIEIRA E NÃO DOMINGOS BARBOSA

DURANTE alguns anos figuraram na sala consagrada à pintura portuguesa dos séculos XVII e XVIII no Museu das Janelas Verdes duas obras da primeira metade de Seiscentos (as únicas que ali representavam êste período pouco brilhante e, principalmente, ainda tão pouco estudado da nossa Arte), uma cabeça de senhora [1] cujo rosto expressivo, emoldurado por bandós negros, aflorava duma touca de cambraia pregueada e da gola alta duma romeira do mesmo tecido que lhe cobria também o pescoço e os ombros, e um retrato de homem idoso [2], sêco de corpo, de face glabra e tez terrosa, envergando gibão negro com gola branca encanudada. Nas respectivas tabelas lia-se o nome dum artista português: Domingos Barbosa.

Ambos os quadros, há já algum tempo recolhidos às arrecadações do Museu, se apresentavam infelizmente mutilados. O primeiro — porque havia e há ainda quem os conhecesse no seu estado original — sabia-se que fôra um retrato de meio corpo que alguém tivera a triste idéia de cortar para aproveitar apenas a cabeça que era muito bela; o segundo, um retrato de corpo inteiro convertido por idêntica operação num retrato em busto. Sabia-se também quem eram as personagens retratadas porque os seus nomes constavam de legendas que a mutilação fizera desaparecer, mas de que ficara a recordação: a senhora era D. Isabel de Moura (fig. 1), o homem o 6.º Correio-mor do Reino, António Gomes da Mata Coronel (fig. 2).

Estes retratos, reduzidos já às proporções actuais, haviam sido aquiridos pelo Museu em 1914 e 1921, respectivamente.

Como se chegara, porém, à determi-

(1) N.º de inv. 1545; dimensões: A. 0,385 × L. 0,29 (tela).

(2) N.º de inv. 1639; dimensões: A. 0,73 × L. 0,59. (tela).

nação da autoria que se atribuía às referidas pinturas?

Da maneira que vamos ver. Mas antes disso importa fazer uma diversão talvez longa, mas necessária para melhor compreensão do assunto.

A proveniência comum da primeira dessas obras e de mais duas outras a que em seguida nos vamos referir constituíu factor de importância na relacionação estabelecida entre elas e argumento ponderoso a favor da identificação do núcleo. Não nos limitamos porisso a indicá-la tal como era sabida até aqui. Procurámos ir mais longe e averiguar a procedência originária dos quadros. Mas o trabalho não foi inútil porque julgamos poder dizer a que família pertenceram e como nela se conservaram, passando de geração em geração, até ao nosso tempo, em que se deu a sua alienação e conseqüente dispersão.

Convém, entretanto, e para evitar confusões, pôr de lado por algum tempo o retrato do 6.º Correio-mor que nada tem que ver com o conjunto em questão e provém de casa duma família diferente, a dos Marqueses de Penafiel. Só mais adiante a êle nos havemos de referir novamente.

Em 1925 apareceu outro retrato que, não obstante o seu relativo valor pictural, o Museu se apressou a adquirir por constituir o *pendant* do de D. Isabel de Moura e, principalmente, pelo facto de estar assinado. Tratava-se do retrato de Lopo Furtado de Mendonça, marido da referida senhora (fig. 3).

Neste quadro, que não teve a desdita dos outros, representa-se de pé e em meio corpo um indivíduo de meia idade, de cabeleira negra, fartos bigodes e pêra, trajado à maneira severa então em moda na Península de roupas negras com gola e punhos brancos, e capa também negra com a cruz da Ordem de Santiago bordada no lado esquerdo; a mão esquerda apoia-se no cinto, ao passo que o braço direito, cuja mão segura um chapéu, se mantém caído ao longo do corpo; ao peito traz uma cruz de ouro com a insígnia da mesma ordem suspensa de cordão negro; e do flanco esquerdo pende-lhe a espada que, aliás, se não nos afigura de boa têmpera... No canto superior esquerdo da tela, ostentam-se as armas do retratado — Mendonças da Ave-Maria assentes sôbre a cruz de Santiago e com coronel de nobreza — e por baixo destas vê-se um letreiro rectangular com o seu nome e filiação: LOPO FURTADO DE MENDÕÇA F./DE IORGE FURTADO E DE DONA M^{A} / TELLES CASADO CÕ DONA IZABEL DE MOIRA F^{A} DE CRISTOVAM DAL/MADA E DE DONA LUIZA DE MELO. Por baixo do letreiro lê-se ainda: AETATIS 45. e no canto inferior direito da tela distinguem-se uma rubrica e uma data (1).

Antes do aparecimento desta pintura, o dr. José de Figueiredo obtivera já outra, um retrato de senhora jóvem, de factura análoga ao de D. Isabel, se bem que mais fraca, e não assinado, mas evidentemente pertencendo à mesma série dêstes dois. Representa D. Maria Antónia de Melo (fig. 4), irmã de D. Isabel de Moura e, portanto, cunhada de Lopo Furtado. As

---

(1) N.º de inv. 1674; dimensões: A. 1,^{m}072 × L. 0,^{m}82 (tela)

Fig. 1 — DOMINGOS VIEIRA — Retrato de D. Isabel de Moura, mulher de Lopo Furtado de Mendonça

(Museu das Janelas Verdes)

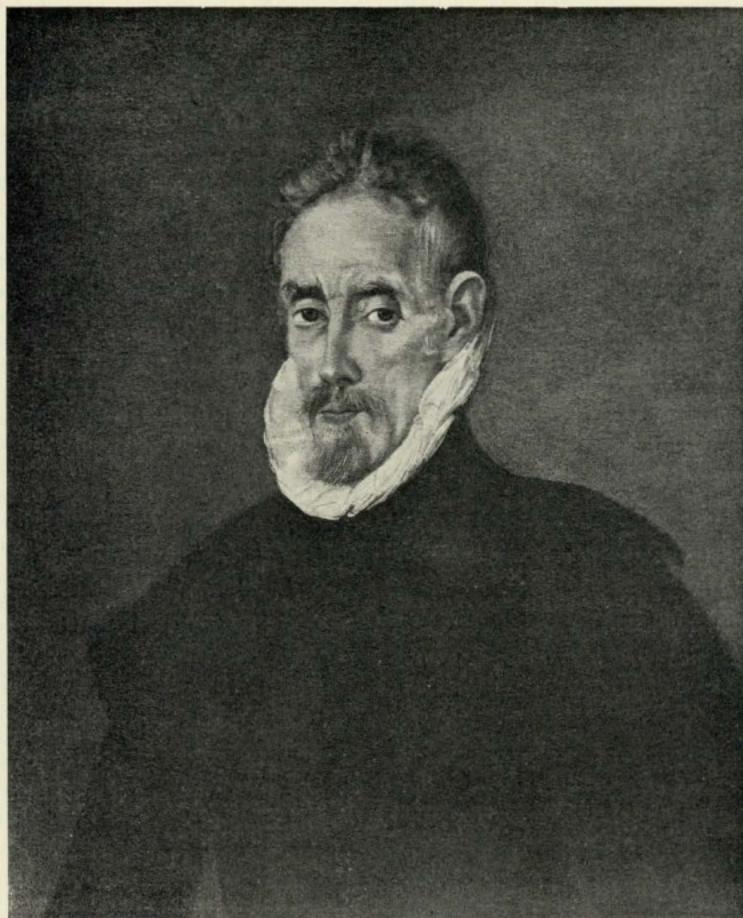



Fig. 2 — AUTOR DESCONHECIDO — Retrato de António Gomes da Mata Coronel, 6.º Correio mor do Reino

(Museu das Janelas Verdes)

suas dimensões são as mesmas do dêste fidalgo e está igualmente intacto. A retratada, figura de pé, com a mão esquerda apoiada nas costas duma cadeira e o braço direito pendente; ostenta touca e romeira do mesmo modêlo da irmã e enverga vestido de tecido escuro mosqueado com punhos de pele; na frente do vestido, sôbre o peito, recorta-se, já muito escurecida, a cruz verde florenciada da Ordem de Avis; e dos ombros desce-lhe um rosário com cujas contas se entremeiam de espaços a espaços pequenas cruzes de Santiago [1].

Em idêntico lugar, figura o seu brasão de família — escudo em lisonja, partido em pala: a primeira em branco como mandava a lei heráldica para senhora solteira e onde oportunamente se acrescentariam as armas do marido, caso viesse a contrair matrimónio, a segunda cortada de Almadas e Melos; o todo sobrepujado por corôa de conde — e um letreiro igual ao do retrato do cunhado com os seguintes dizeres: D Mª ANTONYA DE MELO FILHA Treseyra DE CRIS/TOVAÕ DALMADA E DE D. LUYZA MELO sres DA CASA/DE CARVALHAYS. Previdentemente, o pintor reservou no letreiro o espaço necessário para o nome e qualidades do futuro espôso, espaço êste que nunca se preencheu, tal como o lado em branco do escudo, se bem que D. Maria Antónia tivesse chegado a casar, pois foi mulher de Clemente da Cunha, filho de João Nunes da Cunha, Comendador de S. Vicente da Beira e Senhor do Morgado da Landeira, de quem não teve geração.

Jactavam-se de ilustre prosápia as pessoas retratadas.

Lopo Furtado descendia de Nuno Furtado de Mendoça, Aposentador-mor de D. Afonso V e pai da formosa D. Ana de Mendoça de cujos amores com D. João II, quando príncipe, nasceu o Senhor D. Jorge, Duque de Coimbra e Mestre das Ordens de Santiago e Avis. Esta ligação explica que a família tivesse disfrutado comendas e outros benefícios na Ordem de Santiago. Do pai, Jorge Furtado de Mendonça, herdou Lopo Furtado a comenda de S. Clemente de Loulé, naquela ordem.

D. Isabel de Moura e D. Maria Antónia de Melo pertenciam à rica e prestigiosa família dos Almadas Provedores da Casa da Índia que contava entre os seus ascendentes a Rui Fernandes de Almada, Feitor português na Flandres e depois Embaixador em França, que em Antuérpia, no exercício do primeiro dêstes cargos, recebeu com enorme fausto a Alberto Dürer durante a estadia do famoso pintor naquela cidade. Dürer, grato pelas gentilezas com que o representante de Portugal o cumulou, pintou então «com todo o cuidado» para lhe oferecer o *S. Jerónimo* que a família durante séculos conservou e o Museu das Janelas Verdes se orgulha hoje de possuir.

Seu pai, o Provedor Cristóvão de Almada — que pela mãi, D. Isabel de Moura (de quem a neta tirou o nome), era sobrinho de D. Cristóvão de Moura, 1.º Marquês de Castelo-Rodrigo, de famigerada memória — casara com D. Luísa de Melo, filha herdeira

---

[1] N.º de inv. 1845; dimensões: A. 1,08 × L. 0,m825 (tela).

de André Pereira de Miranda [1]. Foi esta senhora que trouxe a já abastada casa dos Provedores da Casa da Índia o senhorio das terras de Carvalhais e das vilas de Ílhavo e Verdemilho.

A residência em Lisboa dêstes Almadas era o palácio sito à Boa-Vista, no actual Largo do Conde-Barão, de cuja fábrica quinhentista ainda hoje existe o torreão, sôbre uma das janelas do qual se conserva a pedra de armas da família, e o magnífico páteo, desvirtuado pelas instalações da tipografia ali estabelecida.

A analogia de factura dos três retratos levou o dr. José de Figueiredo e mestre Luciano Freire à convicção de que haviam saído todos da mesma mão. O parentesco entre as personagens retratadas, o facto de dois dos quadros serem das mesmas dimensões e conterem letreiros idênticos com letras do mesmo talho, eram outros tantos indícios que, conjugados, confirmavam que se estava na presença dum conjunto executado por encomenda segundo um plano de unidade pre-estabelecido e que possìvelmente compreenderia outras peças. E a maneira particularíssima, nervosa, diríamos impressionista, como estava tratado o tecido das toucas e romeiras das duas irmãs, bem como o mesmo brilho e vivacidade do olhar, marcavam também, por forma bem clara, a identidade de autoria nos seus retratos.

Se o de D. Isabel de Moura evidencia melhor qualidade artística, com franca superioridade sôbre os outros dois, o facto é explicável.

Compreende-se que a máscara enérgica da nobre dama, que uns olhos cheios de inteligência iluminam, oferecesse ao artista um modêlo que se prestava melhor à inteira aplicação das suas faculdades que a fisionomia virginal e inexpressiva da irmã ou o rosto anguloso do marido em que um imponente bigode não consegue disfarçar o ar carrancudo que lhe imprime o avantajado apêndice nasal. Acresce que com a mutilação deveriam ter desaparecido valores possìvelmente tratados com menos vigor que atenuariam a impressão de beleza que a cabeça isoladamente e assim valorizada (não quere isto dizer que concordemos com o atentado) hoje nos causa.

As três pinturas em questão provinham, de facto, da mesma origem. Faziam parte duma colecção de retratos de família que pertencera a D. José da Cunha e Lorena, da Casa dos Condes de S. Vicente. Um dia êste fidalgo cedeu parte da galeria dos seus antepassados a um distinto coleccionador de coisas de Arte que foi figura marcante no nosso meio social e artístico. Entre os retratos, que eram bastantes, consta que havia o de outra filha de Cristóvão de Almada, D. Filipa de Melo, o de D. Cristóvão de Moura e outro do filho, o 2.º

---

[1] D. António Caetano de Sousa, ao enumerar os filhos de Cristóvão de Almada e de D. Luísa de Melo (*Historia Genealogica*, tomo XII, pte. I, pág. 353) omite o nome de D. Maria Antónia, mas noutro lugar do mesmo tomo (pág. 312) menciona-o com a indicação da filiação ao referir o casamento de Clemente da Cunha com esta senhora. Veja-se também Manso de Lima (*Familias de Portugal*, ms. da Biblioteca Nacional, vol. 2, pág. 370) que cita a prole completa de Cristóvão de Almada.

Marquês de Castelo-Rodrigo. Já vimos que ligação de família houve entre os Mouras Alcaides-mores de Castelo-Rodrigo e os Almadas Provedores da Casa da Índia; ela explica-nos, se assim era, a razão de todos êstes retratos andarem juntos.

Por sua vez, o referido coleccionador desfez-se de parte dos quadros, cedendo-os ou dando-os a alguns amigos como êle amadores de antigüidades. Foi êle quem ofereceu ao dr. José de Figueiredo o retrato de D. Maria Antónia de Melo. Os restantes com que ficou, foram mais tarde alienados com o seu espólio, indo parar a mãos diversas. Assim se dispersaram.

Advirta-se que o retrato de D. Isabel de Moura, êsse, já fôra desviado anteriormente da colecção e não viera com os outros; mas o antigo proprietário, consultado, reconheceu-o como tendo pertencido também ao conjunto e identificou a retratada.

Mas, por que vias é que os quadros entraram na posse da Casa S. Vicente? É exactamente o facto de virmos encontrá-los em poder desta família que nos revela a sua procedência inicial. Foi na Casa S. Vicente que recaíram a representação e parte da herança dos Almadas da Casa de Carvalhais quando esta ilustre linhagem se extinguiu. Na primeira metade do século passado, representava-a [1] D. José Maria de Almada Castro e Noronha da Silveira Lobo, 13.º Senhor de Carvalhais, 9.º Provedor da Casa da Índia, etc., nascido do casamento de D. Joaquina Maria de Almada, herdeira da casa, com seu tio materno D. José Joaquim Lobo da Silveira, filho dos 1.os Marqueses de Alvito. D. José Maria de Almada, agraciado com o título de Conde de Carvalhais, faleceu em 1854 e deixou por sucessor seu filho D. José Joaquim de Almada Castro e Noronha da Silveira Lobo, o qual morrendo sem descendência em 1878 legou parte dos bens ao seu administrador e íntimo amigo Alberto Henriques James Gomes de Oliveira, a quem coube a quinta e palácio da Má-partilha, em Azeitão, e outra parte a dois sobrinhos, António e Miguel da Cunha Silveira e Lorena, filhos de sua irmã D. Joaquina Maria de Almada, Condessa de S. Vicente pelo casamento com o 8.º Conde dêste título, Manuel José Carlos da Cunha Silveira e Lorena, seu primo co-irmão [1].

---

[1] A sucessão dos Almadas Provedores da Casa da Índia, sempre transmitida de pais a filhos, mas com duas quebras de varonia, deduz-se da maneira seguinte: I-Fernão Rodrigues de Almada, 1.º Provedor da Casa da Índia, por nomeação dos Governadores do Reino, feita em 1580, em atenção aos serviços de seu pai, Rui Fernandes de Almada, o feitor de Antuérpia; II-Cristóvão de Almada, 2.º Provedor; III-Rui Fernandes de Almada, 3.º Provedor; IV-Cristóvão de Almada, 4.º Provedor; V-D. Maria Antónia de Almada, herdeira e 5.ª proprietária do cargo, que casou com D. Bernardo de Noronha, filho dos 3.os Condes dos Arcos; VI-Francisco de Almada e Noronha, 6.º Provedor; VII-Bernardo de Almada e Noronha, 7.º Provedor; VIII-D. Joaquina Maria de Almada Castro e Noronha, herdeira e 8.ª proprietária do cargo, que casou com seu tio materno D. José Joaquim Lobo da Silveira; IX-D. José Maria de Almada Castro e Noronha da Silveira Lobo, 9.º e último Provedor.

[1] *Diccionario Portugal*, de Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, vol. II, pág. 801; Domingos de Araújo Afonso e Rui Dique Travassos Valdez — *Livro de Ouro da Nobreza*, livro III, pág. 319.

De António José Carlos Manuel da Cunha Silveira e Lorena, que como mais velho sucedeu na representação das Casas S. Vicente e Carvalhais, mas que nunca se encartou em nenhum dos respectivos títulos, foi filho segundo D. José Maria Carlos da Cunha Silveira e Lorena, último membro da família que possuíu os quadros, como já referimos.

Se os quadros se encontravam na Casa S. Vicente, como é sabido, e esta foi a herdeira dos bens dos Almadas, por que modo, senão êste, poderiam ter vindo para a sua posse? Tudo legitima a presunção de que êles constituíram uma encomenda da família Almada e que, uma vez pintados, se mantiveram sempre em seu poder, tal como se mantiveram outras obras de Arte, entre elas o *S. Jerónimo* de Dürer que só por morte do último representante directo passou a outras mãos ([1]).

Isto pôsto, feita a história dos quadros e da sua compra, apurada a sua proveniência e dito quem eram os retratados e as respectivas famílias, retomemos o o fio imterrompido para explicarmos como se descobriu o nome do autor.

A rubrica do retrato de Lopo Furtado (fig. 5), composta por duas palavras em abreviatura — o nome e o apelido do autor — não pintadas mas caligrafadas à ponta de pincel, constituíu a chave e também o único elemento da identificação, feita pelo dr. José de Figueiredo e pelo professor Luciano Freire.

A leitura da primeira abreviatura não oferecia dificuldades: um *D* maiúsculo seguido de duas outras letras mais pequenas, *o* e *s*, a última elevada e colocada por cima da outra, formando o

---

([1]) Das consideráveis riquezas artísticas que os Almadas acumularam pode fazer-se idéia pela relação publicada por Joaquim Rasteiro no artigo *Alguns bens mobiliarios não vinculados dos Almadas Carvalhaes* (in «Boletim da Real Associação dos Architectos e Archeologos Portuguezes», 3.ª série, tomo VII, Lisboa, 1886, págs. 92-100).

Note-se que desta relação, extraída em parte do testamento e inventário de D. Maria Antónia de Almada, senhora da casa (falecida em 1720), e em parte do inventário de seu filho herdeiro o 6.º Provedor Francisco de Almada (falecido em 1730) só constam os objectos não vinculados e mesmo dêstes nem de todos se faz menção. A casa estava então muito endividada e por morte de Francisco de Almada, para se poder restituir o dote à viuva e pagar as numerosas dívidas, teve de se fazer leilão do recheio do palácio da Boa-Vista que por essa razão foi todo inventariado. O autor do artigo julgou infelizmente inútil dar a lista, por demasiado extensa, de tôdas as pinturas inventariadas, entre as quais decerto figurariam os retratos, e, peor ainda, omitiu a indicação do lugar onde encontrou êsses documentos. As pesquisas que efectuámos para os encontrar nos diversos arquivos de Lisboa e junto dos herdeiros dos Almadas resultaram infrutíferas. Apenas pudémos conhecer o testamento de D. Maria Antónia (Tôrre do Tombo, *Testamentos*, L.º 161, fl. 1) em que a respeito de pinturas se lê sòmente o seguinte: «Tenho tam bem no Passo de Carualhaes todas as bemfeitorias q̃ nelle fiz, e todo o mouel das m.ᵃˢ Cazas da Boa Vista entrando as Pinturas, menos quatro q̃ são do Morgado as qᵉˢ se pode saber qᵉˢ são do Inventrº de meu Pay o Sr. Chrystouão de Almada». Em três inventários, pelo menos, foram as pinturas relacionadas, no do 2.º Cristóvão de Almada (neto do 1.º), no do sua filha D. Maria Antónia e no do neto, Francisco Por mais que buscássemos, não nos foi dado conhecer o paradeiro de tais documentos que porventura encerrariam esclarecimentos da maior valia para o assunto de que nos estamos a ocupar.

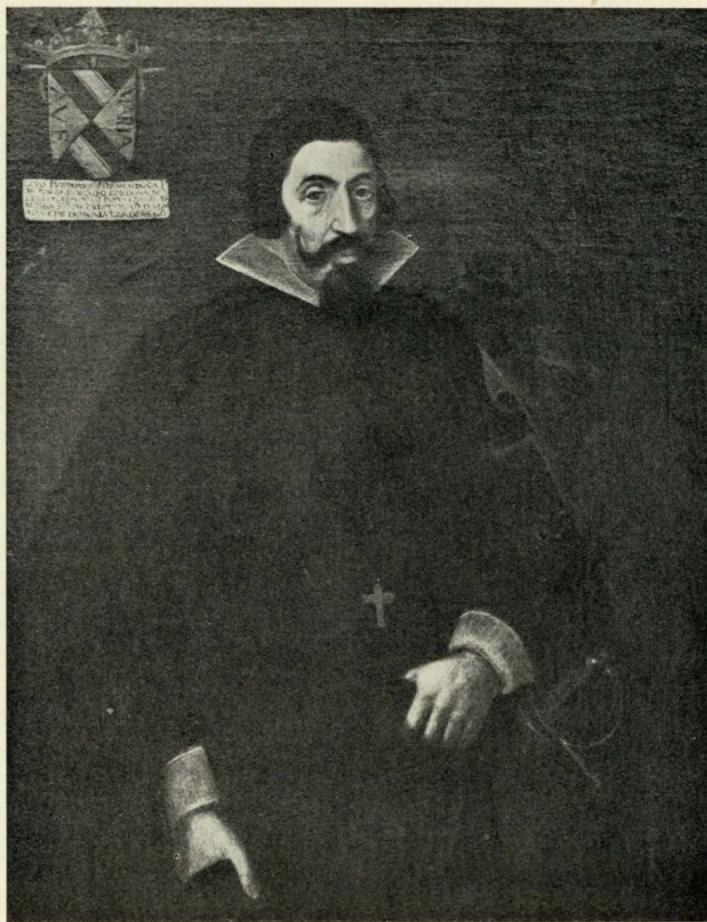



Fig. 3 — Domingos Vieira — Retrato de Lopo Furtado de Mendonça

(Museu das Janelas Verdes)

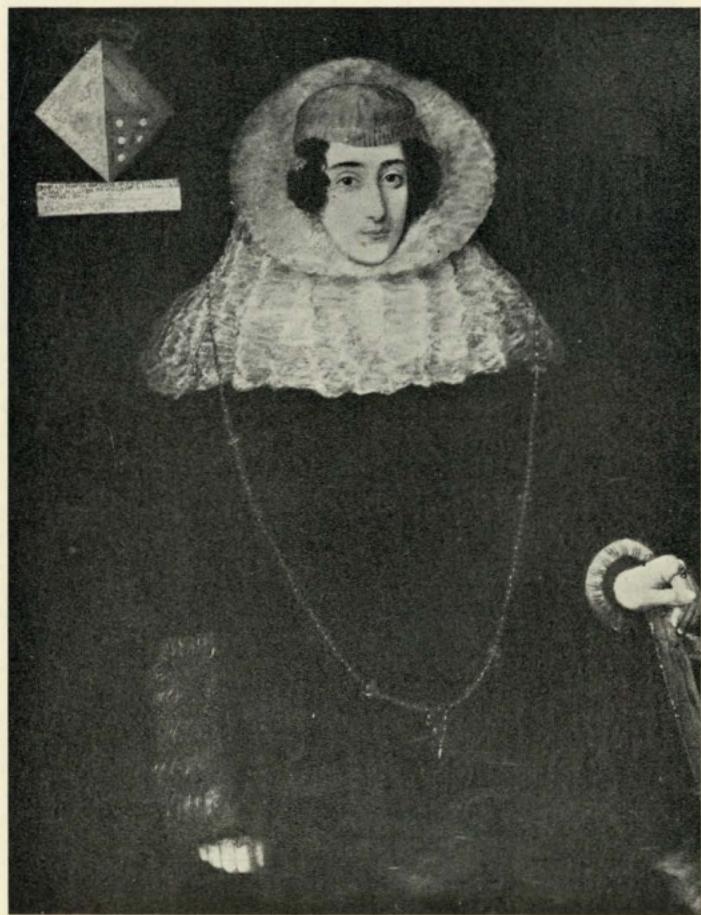



Fig. 4 — DOMINGOS VIEIRA — Retrato de D. Maria Antónia de Melo

(Museu das Janelas Verdes)

grupo *Do*^{s}, contracção de *Domingos*, nome que por si só denunciava já a nacionalidade portuguesa do artista.

Na inicial da outra abreviatura supuzeram o dr. José de Figueiredo e Luciano Freire ler um *b* minúsculo; das outras letras elevadas que a compunham, a primeira afigurou-se-lhes ser um *z*, aliás traçado muito de través; a outra era iniludìvelmente um *a* minúsculo. O segundo grupo de letras representaria, assim, *b*^{za}, que traduziram por *barboza*. A leitura completa seria, portanto, *Do*^{s} *b*^{za}, expressão abreviada que se desdobrava em *Domingos barboza*. Quanto à data, não sabemos como foi lida.

Avaliamos do júbilo que os dois abnegados paladinos da Arte portuguesa não sentiriam ao fazer uma descoberta que abria novos horizontes à sua campanha de reivindicação e valorização do nosso património pictural. É que o seu significado não se circunscrevia apenas ao simples conhecimento de mais um pintor português; mais que isso, ela vinha reforçar o elo pouco sólido que o século XVII constituía no encadeamento histórico da nossa pintura e revelar e documentar a persistência duma tradição pictórica que, desviada em dado momento para àlém fronteiras, se supuzera extinta entre nós pelo abastardamento e pêrda das suas características essenciais.

Desde que o estudo da Arte nacional, e em especial o da pintura, se iniciou com sentido estritamente crítico, pela apreciação das obras na justa medida do seu valor dentro do estilo e da época, o século XVII, mòrmente a sua primeira metade, foi, não sem precipitação, considerado, em função de qualidade, pràticamente nulo e, porisso, pouco merecedor da atenção de críticos e investigadores.

As condições calamitosas em que a Nação entrou na centúria e atravessou a maior parte dela mostraram-se, de facto, as menos favoráveis a cometimentos artísticos que em regra só num ambiente de estabilidade política e desafôgo económico encontram estímulo e razão de ser.

Perdêramos a independência em seguida ao maior desastre que a história registara e os primeiros quatro decénios do século passámo-los sob o domínio estrangeiro, na mais «apagada e vil tristeza»; a situação financeira durante êsses anos e mesmo depois manteve-se sempre num estado visinho do de falência; ainda sangrando abundantemente da chaga profunda que a malograda expedição marroquinà abrira na economia da Nação, eramos forçados por um lado a satisfazer as sucessivas exigências tributárias que as necessidades da guerra obrigavam a Espanha a impor-nos e por outro não só a sustentar precauções militares no continente no receio dum ataque por parte dos ingleses, mas ainda a enfrentar a investida dêstes e doutros inimigos da Espanha em quatro partes do Mundo; o Império caía aos pedaços e só por um esfôrço verdadeiramente sobre-humano conseguíamos manter ou recuperar a soberania sôbre parte dos vastos domínios que o formavam; côrte não havia porque a côrte era em Madrid e esta ausência privava as actividades artísticas duma protecção que constituía um dos factores essenciais do seu desenvolvimento e que, em

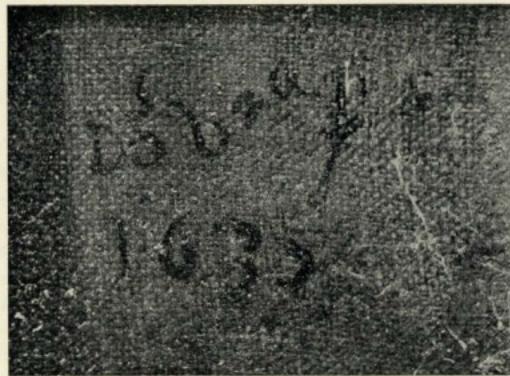



Fig. 5 — Rubrica de Domingos Vieira no retrato de Lopo Furtado de Mendonça

(Fotografia obtida com luz artificial)

Fig. 6 — Rubrica de Domingos Vieira no retrato de Lopo Furtado de Mendonça

(Fotografia obtida pelo processo dos raios infra-vermelhos)

tais circunstâncias, só se fazia sentir por forma indirecta, atenuada e insuficiente; grande parte da alta nobreza, que se endividara com os gastos excessivos feitos nos equipamentos faustosos com que caprichara em concorrer à jornada de Marrocos, tivera de empenhar os últimos bens e rendas para poder resgatar a pêso de ouro os seus chefes e membros que haviam ficado cativos em Alcácer-Quibir e via-se em apuros económicos de que só lentamente se ia refazendo; e, sôbre tudo isto, vinte e sete anos de guerra, que tantos foram necessários para consolidar o acto restauracionista de 1 de Dezembro de 1640 e que impuzeram ao País novos e pezados sacrifícios, deixando-o exausto de fôrças e de dinheiro e dificultando o seu ressurgimento que, iniciado apenas no final do século com o primeiro ouro do Brasil e protelado mais uma vez pela guerra da Sucessão de Espanha, só veio verdadeiramente a efectivar-se após a paz de Utreque em 1713, sob D. João V ([1]).

Compreende-se que em tão precárias condições de ambiência, as Belas-Artes, cujo declínio começara a acentuar-se no último têrço do século XVI, baixassem ràpidamente ao nível da mediocridade e caíssem numa fase de estagnação que se manteria por todo o século. Porisso, durante o período em que os dois povos peninsulares estiveram reünidos sob o mesmo cetro, os artistas que se sentiam dotados para vôos mais largos do que aqueles que o depauperado meio pátrio lhes consentia, deixavam-se atrair pelos esplendores da côrte filipina e pela fama dos grandes centros artísticos de Espanha, então em pleno florescimento, e passavam ao paiz visinho em busca de trabalho e glória, desfalcando, com a sua deserção, as já de si enfraquecidas fileiras dos que entre nós se entregavam ao cultivo da Arte. O éxodo, iniciado ainda antes do colapso de 1580, prolongou-se até à Restauração e levou-nos, para sempre ou temporàriamente, alguns dos melhores valores.

Mas se o panorama artístico do século XVII se nos apresenta com côres tão sombrias, importa reconhecer que em grande parte contribuíu para sobrecarregá-las a severidade do juízo prematuro que sôbre êle impendeu, juízo que, aliás, apenas traduz o reflexo, no campo restrito das Belas-Artes, do conceito generalizado no século XIX àcêrca do Seiscentismo português, em que, num intúito deformativo da sua verdadeira fisionomia, êste período da nossa história se apontava como uma época de dessoramento moral, de obscurantismo intelectual, de profunda letargia nos múltiplos sectores da vida nacional, não obstante o desmentido formal que a isto opunham insofismáveis afirmações de vitalidade do génio e das virtudes da Raça.

É dentro dêsse espírito de reserva que se tem considerado a arte de Seiscentos, curando-se na sua apreciação mais pelas causas que pelos efeitos, sem se submeterem êstes ao exame atento que para tal se impõe.

No caso especial da pintura, nunca esta foi objecto de estudo metódico, aprofundado. Sabe-se que a actividade

([1]) Cirilo Volkmar Machado — *Collecção de Memorias*, pág. 67 (2.ª ed.); Luís Xavier da Costa — *As Belas-Artes plásticas em Portugal*, cap. VI.

pictural durante o século XVII não afrouxou sensìvelmente apesar de as circunstâncias políticas e económicas lhe serem adversas e que a produção, se perdeu em qualidade não diminuíu em quantidade, pois, não obstante o que desapareceu e se inutilizou, é considerável o que ainda subsiste espalhado isoladamente ou em séries, algumas delas muito importantes; conhecem-se os nomes de não pequeno número de pintores da época — Diogo Pereira, Luís Álvares de Andrade, António Pereira, Domingos Vieira Serrão, Miguel de Paiva, Manuel Henriques, Domingos da Cunha, o Marquês de Montebelo, Eusébio da Cunha, José de Avelar Rebêlo, Josefa de Aiala, Marcos da Cruz, Bento Coelho da Silveira, etc., — alguns dos quais deixaram fama de bons artistas, e a obra de um ou outro é ainda indentificável; mas a inventariação sistemática dessa pintura, a sua selecção e seriação, a coodernação, crítica e concatenação dos elementos informativos e documentais que novas investigações poderiam ampliar e completar, a relacionação das obras com os pintores, até onde ela se possa fazer, para apuramento dum primeiro grupo de autores e caracterização dos seus estilos e maneiras, operações preliminares essenciais sem as quais não será possível empreender qualquer trabalho crìtico-histórico consciencioso, estão ainda por realizar. O ciclo que vai dos meados do século XV aos meados do século XVI tem absorvido quási exclusivamente os cuidados dos críticos e historiadores de Arte e se tal preferência se explica pelo excepcional fulgor que a pintura desta época irradia e pelo interêsse palpitante dos problemas que o seu estudo levanta, por outro lado constitui a causa principal do atrazo em que se encontra o dos períodos subseqüentes, apenas encarados nas suas linhas gerais ou por forma parcelar.

Dentro da pintura portuguesa a de Seiscentos tem sido, inegàvelmente, a mais esquecida e a mais desdenhada. Se uma por outra vez sôbre ela se relanceia um olhar, logo êste se desvia com indiferença, quási desprêzo. A idéia preconcebida de que uma arte gerada nas condições precárias que apontámos nada poderia produzir de real mérito e o exame perfunctório dalguns espécimes mais acessíveis, mas não decerto os mais valiosos e característicos, bastaram para que se formasse a seu respeito uma opinião depreciativa que, posta em curso, lhe criou uma atmosfera de desfavor e lhe acarretou o alheamento dos estudiosos.

Com a revelação de Domingos Barbosa e da sua obra (em que o dr. José de Figueiredo, por afinidades estilísticas, julgou dever integrar o retrato do 6.º Correio-mor) (1) abria-se uma primeira brecha na espessa muralha de desconfiança que se levantara em volta da pintura seiscentista a impedir que a comtemplássemos com olhos serenos e desapaixonados, e dava-se o primeiro passo para a sua re-habilitação, como o segundo seria a apresentação de alguns típicos retratos de personagens do sé-

(1) O dr. José de Figueiredo atribuía também a Domingos Barbosa o retrato de corpo inteiro de D. Miguel de Almeida, 4.º Conde de Abrantes, que pertenceu ao sr. Marquês de Lavradio e é actualmente do Património Nacional.

culo XVII no Museu Regional de Évora em 1938 num interior reconstituído ao gôsto da época, como ensaio e estímulo para futuros e mais largos empreendimentos. Um pintor, pelo menos, tivéramos que, na prática de o mais nobre e também o mais difícil dos géneros, soubera sustentar com dignidade os créditos conquistados pelas passadas gerações artísticas no manejo da paleta e do pincel. Manifestando um «verdadeiro talento de retratista», não obstante «a pobreza dos seus recursos técnicos», o artista até então anónimo que o dr. José de Figueiredo e Luciano Freire fizeram ingressar na história da Arte portuguesa, vinha elevar a desacreditada pintura do século XVII a um nível insuspeitado e «mostrar o que teria podido ser a nossa escola de retrato nessa época se o desastre de Alcácer-Quibir não tivesse deslocado o fulcro da arte, pondo nou-noutras mãos o facho erguido tão alto pelos nossos mestres anteriores» [1].

Mas, facto deveras estranho, Domingos Barbosa era um nome completamente ignorado dos historiógrafos da pintura portuguesa. Nenhum repertório de nomes de pintores o incluía, não se encontrara documento algum que se lhe referisse, nenhuma outra obra por êle assinada se conhecia. Nem Cirilo Volkmar Machado que para a sua *Collecção de Memorias* se utilizou de subsídios coligidos por artistas mais antigos e que por outro lado viu grande soma de pinturas, nem Cunha Taborda que, não se restringindo à simples colheita de elementos esparsos deixados por outros, empreendeu mesmo investigações documentais por conta própria, nem Sousa Viterbo, que desenterrou dos arquivos tão considerável massa de documentos, nem Raczynski, nem o Cardeal Saraiva, nenhum, enfim, de quantos se dedicaram a procurar e reünir notícias relativas à vida e actividades dos antigos pintores portugueses registava a mais ligeira referência a seu respeito. Da sua existência não ficara uma recordação, uma menção documental, o mais simples traço, sequer. A única peça de identidade do misterioso artista consistia na sua própria assinatura, uma rubrica obscurecida ao canto duma tela.

Estas razões e, também, uma convicção pouco profunda na leitura da referida rubrica não puderam deixar de suscitar reservas no espírito dos autores da descoberta, reservas que Luciano Freire concretizou num letreiro, redigido pela sua própria mão, que colou no reverso do retrato de Lopo de Furtado e no qual escreveu: *Este quadro foi adquirido pelo facto de estar assinado, autenticando assim outros de maior valor artistico da mesma serie e tecnica, pertencentes ao Museu de A. A., em que, por terem sido mutilados, desapareceu a assinatura. Nenhuma referencia se encontra a pintor cujo nome se coadune com a citada rubrica, que foi lida como significando Domingos Barbosa, e nisso se assentou, até que as circunstancias obriguem a interpretar de outro modo essa assinatura.*

Como se vê, o dr. José de Figueiredo e Luciano Freire não atribuíram à

---

[1] José de Figueiredo — *Exposition portugaise de l'époque des grandes découvertes jusqu'au XX^e siècle* (Paris-1931), págs. 18 e 37.

sua identificação, baseada apenas numa interpretação da rubrica de cuja certeza eles próprios eram os primeiros a duvidar, maior solidez do que a que oferece uma solução provisória, conjectural, como tantas outras que em história de Arte a escassez e imprecisão dos elementos de estudo levam a adoptar, enquanto melhores provas ou argumentos não permitem chegar a resultados mais concludentes. Longe de considerarem o problema resolvido em definitivo, desde logo admitiram que êle fôsse susceptível de revisão.

Mas isto não constituía motivo suficientemente ponderoso para obstar a que à nova aquisição feita para a Arte portuguesa fôsse dado o relêvo que merecia. O que tinha importância era não tanto o artista como a sua nacionalidade. E essa estava incontroversamente demonstrada na forma bem portuguesa como o autor grafara o seu nome próprio. A transcendência dêste facto sobrepunha-se a todas e quaisquer objecções que se pudessem levantar e que apenas teriam cabimento com vista ao apelido ser ou não ser o que se lera, pormenor de interêsse secundário perante o aspecto fundamental da questão, que era poder afirmar-se que a obra nos pertencia.

Mesmo que no futuro se tivesse de rectificar, como se previa, o nome do autor, nenhum inconveniente daí adviria visto tratar-se dum caso isolado que não servia de base a qualquer sistema nem constituía a pedra angular de qualquer teoria que pudesse vir a desmoronar-se se porventura se verificasse a ilegitimidade dos seus fundamentos.

Foi, pois, sob o rótulo de Domingos Barbosa que a obra do desconhecido retratista foi submetida à contemplação do público e ao julgamento da crítica. E foi também sob esta atribuïção que ela recebeu nas salas do museu de Lisboa, com os retratos de D. Isabel de Moura e do Correio mor, e em Paris, com a primeira dessas pinturas, a merecida consagração.

Mais tarde, novas observações e aproximações levaram o dr. José de Figueiredo a reconsiderar sôbre a atribuïção que dera ao retrato do Correio-mor e o quadro foi retirado de exposição como depois o foi também o retrato de D. Isabel de Moura, ao avolumarem-se as dúvidas existentes desde o início àcêrca da exactidão com que a rubrica fôra decifrada.

Mas o nome de Domingos Barbosa, aceite sem discussão, tinha já entrado na história e foi continuando a circular como o do autor averiguado dos retratos. Na literatura de Arte — a fronte ornada pela corôa de louros que críticos nacionais e estrangeiros lhe conferiram — a enigmática personagem que por forma tão suspeita se esquivava à lupa perscrutadora dos investigadores prosseguiu na sua carreira ascencional, insinuando-se cada vez mais como uma realidade quando não passava duma conjectura e instalando-se assim, subrepticiamente, no lugar que na galeria dos artistas portugueses pertencia de direito ao pintor desconhecido do retrato de D. Isabel de Moura.

Sempre nos pareceu singular êste caso dum pintor que, evidenciando qualidades que sem dúvida o colocaram na primeira fila dos artistas portugueses do

seu tempo e lhe deviam ter grangeado certa notoriedade, não deixa de si outro vestígio que as seis letras que compunham a sua rubrica. Não se compreendia que o artista que realizara, pelo menos, uma obra como o retrato de D. Isabel de Moura tivesse passado tão despercebidamente por êste mundo para assim cair em completo esquecimento, nem que a sua existência tivesse sido tão apagada que durante ela não tivesse intervindo ou sido mencionado em qualquer acto escrito de natureza oficial ou particular em que o seu nome ficasse memorado. E os arquivos, especialmente os de Lisboa, já foram suficientemente revolvidos e pesquizados para que pudesse parecer natural que a seu respeito nada tivesse aparecido. Como explicar, portanto, o mistério que envolvia a sua personalidade?

Tão estranhas circunstâncias despertaram-nos o desejo, quando em 1938 ingressámos ao serviço do Museu das Janelas Verdes, de conhecer de perto — e abordá-lo se possível fôsse — o problema de Domingos Barbosa. Com o prévio consenso da Direcção dêste estabelecimento, pudémos examinar a rubrica do retrato de Lopo Furtado, única peça do processo da identificação do pintor. E verificámos então a razão da carência de dados biográficos do artista, que tanto nos desconcertava. Uma interpretação errónea da segunda parte da rubrica dera lugar a que se lhe atribuísse um apelido que não era o seu. Justificava-se assim que os livros se mostrassem omissos e mudos os documentos quando nuns e noutros se pretendia encontrar o traço de alguém que se procurava sob um nome de empréstimo.

A abreviatura do nome é, de facto, a de *Domingos*, mas a do apelido não significa de forma alguma *barboza*. As duas primeiras letras não correspondem ao que se leu. A inicial não é um *b*, mas um *v*; com a base aguçada ou apenas arredondada e as hastes mais ou menos arqueadas e encurvadas para a esquerda, com o enrolamento das extremidades mais ou menos acentuado, é esta a grafia de tal letra, fixada de há muito na escrita cursiva portuguesa. A segunda letra, que se tomou por um *z* muito inclinado, é um *r* minúsculo. Só a última letra, um *a*, foi lida correctamente.

As três letras formam assim o grupo V^{ra}, ou seja, a forma de abreviatura mais corrente do apelido *Vieira*, adoptado, pelo menos, desde o século XVI até ao século XIX, a par de Vr^{a} e Vir^{a}, tal como a usou no século XVII o pintor Vieira Serrão e um século depois a usaria em inúmeras gravuras e desenhos outro artista do mesmo apelido, Francisco Vieira Lusitano.

A seguir à rubrica lêem-se ainda um *f* e um *t* e por baixo dela a data *1635*.

A leitura completa é, portanto:

Do^s^ V^ra^ ft
1635

que se interpreta:

Domingos Vieira fecit
1635

Uma fotografia obtida por meio dos raios infra-vermelhos pelo sr. Abel de Moura no gabinete de investigação científica do Museu permitiu ver com maior nitidez certos pormenores pouco distintos, como o *t* e o traço superior do *5*, graças à propriedade que êstes raios possuem de atravessar os vernizes adultera-

dos e com aderências ou sujidades, penetrando até à camada cromática (fig. 6).

Com esta leitura, que temos por certa, o problema esclarece-se e simplifica-se; as objecções que havia a opor diluem-se, deixam de ter fundamento. Se o nome de Domingos Barbosa era desconhecido, o mesmo não acontece com o de Domingos Vieira. Não um, mas dois pintores assim chamados houve no século XVII; o pintor régio Domingos Vieira Serrão, já mencionado, que vinha ainda da centúria anterior, artista de nomeada no seu tempo — «hũ dos milhores pintores de jmaginaria doleo que ha nestes rejnos» lhe chama Filipe II na carta em que o dispensa dos encargos da bandeira de S. Jorge em 1606 [1] — de posição social relativamente elevada, com a biografia e a actividade artística largamente documentadas [2]; e um outro Domingos Vieira, menos conhecido e mais modesto de condição, que foi ainda contemporâneo do primeiro e deve ser, com tôda a probabilidade, o nosso retratista.

Foi Cirilo quem primeiro assinalou a existência dum segundo Domingos Vieira e o distinguiu do seu homónimo. «Na portaria de S. Bento — escreve o autor da *Collecção de Memorias* ao ocupar-se de Vieira Serrão cuja morte supõe erradamente ocorrida em 1641 — está pintada em grande painel a Arvore Genealogica Religiosa de S. Bento e S. Bernardo, e tem em letras grandes o nome de Domingos Vieira, com a era de 1652; mas se a firma não he supposta, podemos inferir que será de outro Pintor do mesmo nome» [1].

Esta pintura, que na portaria de S. Bento figurava a-par do «grandissimo painel do triunfo de Nossa Senhora pintado, em 1656» que Pedro Alexandrino disse a Cirilo estar assinado por José de Avelar Rebêlo [2], desapareceu. Parece não ter dado entrada no «depósito» criado no convento de S. Francisco da Cidade, onde se recolhiam as pinturas dos conventos extintos em 1834, segundo se depreende dum apontamento sem data tomado por alguém que inspeccionou vários estabelecimentos religiosos de Lisboa e arredores, depois de feita a recôlha, com o fim de verificar se o que se sabia ali existir e não fôra retirado se encontrava ainda nos seus lugares ou

---

(1) Tôrre de Tombo. Chanc. de D. Filipe II, *Privilégios*, L.º 3, fl. 148; publicado por Sousa Viterbo in *Notícia de alguns pintores*, segunda série, pág. 79.

(2) Filho natural dum fidalgo de Tomar, onde nasceu e habitualmente viveu, Domingos Vieira Serrão, além de pintor dos reis D. Filipe II e D. Filipe III, por nomeação do primeiro (1619), em substituïção de Amaro do Vale, foi cavaleiro-fidalgo da casa-del-rei, familiar do Santo Ofício (1625) e pintor do convento da Ordem de Cristo em Tomar (1624). Trabalhou com Simão de Abreu ou só nas obras de Tomar, de 1592 a 1595: pintou com Simão Rodrigues o retábulo da «história da invenção da Cruz» para a igreja de Santa Cruz de Coimbra, que hoje está na sacristia da igreja do Carmo (antes de 4 de Agôsto de 1612) e o retábulo da capela da Universidade (1612), o teto do Hospital Real e no Retiro, em Madrid, aonde foi chamado por Filipe III (segundo Cirilo); fêz o desenho para a gravura de Joan Schorquens representando o desembarque de Filipe II em Lisboa, em 1619, que vem na obra de João Baptista Lavanha, etc.

(1) *Collecção de Memorias*, pág. 57 (2ª ed.).

(2) Cirilo, *ob. cit.*, pág. 61.

levara descaminho[1]. É crível que dadas as suas dimensões, não tivesse sido removido e quando se empreenderam as obras de adaptação do edifício a Palácio das Côrtes o guardassem em local que desconhecemos ou, simplesmente, o inutilizassem. Foi-nos impossível averiguar o destino que teve.

Deve advertir-se, entretanto, que o pintor de Tomar faleceu não em 1641, como crê Cirilo, mas em 1632 ou, mais precisamente, antes de 19 de Agosto dêste ano, data em que Filipe III nomeou Miguel de Paiva para o «officio de meu pintor de oleo, que uagou por falecimento de Domingos Vieira» [2]. O engano provém de Cunha Taborda [3] que, ao ler o registo do alvará de confirmação da referida mercê por D. João IV [4] em que se transcreve o diploma anterior, tomou a data dêste pela da concessão inicial. Se Sousa Viterbo, ao publicar êste documento, não fizesse a necessária correcção do êrro ficaríamos na dúvida de qual dos dois Vieiras seria o autor do retrato de Lopo Furtado, datado de 1635, e dos outros, tanto mais que êste pintor usou freqüentemente apenas o primeiro dos seus apelidos e as suas obras averiguadas, os retábulos da capela da Universidade de Coimbra e da igreja de Santa Cruz da mesma cidade (êste actualmente na sacristia da igreja do Carmo) não são obras individuais, mas de colaboração com Simão Rodrigues, que devia ser o mestre, não servindo por isso para têrmo de comparação.

É ainda Sousa Viterbo quem traz à asserção de Cirilo a confirmação documental, descobrindo em papéis do cartório do Santo Ofício referências que comprovam a existência dum pintor Domingos Vieira em data posterior à morte de Vieira Serrão.

Uma denúncia fizera recair em 1634 os olhares do terrível tribunal sôbre um painel do retábulo de Nossa Senhora do Rosário da igreja de Nossa Senhora do Monte, em Caparica, no termo de Almada, cujo assunto e dizeres, por cheirarem a heresia, escandalizavam as almas devotas. Nesse painel, um dos quatro que compunham o retábulo, representavam-se, ladeando Nossa Senhora da Conceição, S. Tomás à esquerda e Duns Scot à direita «em forma que o doutor Angelico está muito humilhado, e Escoto muito alegre», com letreiros saindo-lhes da boca dispostos de sorte que lidos ao inverso ofereciam um sentido pouco ortodoxo. Do relatório da diligência feita por ordem da mesa da Inquisição pelo padre Jorge Cabral consta que o retábulo fôra executado por iniciativa do cura da referida igreja, António Rodrigues das Neves, havia pouco mais ou menos sete anos, isto é, por volta de 1627, ao tempo em que êle era oficial da confraria de Nossa Senhora da Conceição com outros indivíduos, sendo seu autor Domingos Vieira: «O pintor que

---

[1] *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, Documentos, vol. IV (1933) pág. 108.

[2] Tôrre do Tombo. Chanc. de D. Filipe III, *Doações*, L.º 23, fl. 398 v.; publicado por Sousa Viterbo in *Notícia de alguns pintores*, segunda série, pág. 59.

[3] *Regras da Arte da Pintura*, pág. 211 (2.ª ed.): «Segundo a carta, que o Senhor Rei D. João IV, mandou passar a Miguel de Paiva o podemos dar falecido em 1641».

[4] Tôrre do Tombo, Chanc. de D. João IV, *Doações*, L.º 10, fl. 137; publicado por Sousa Viterbo in *Notícia de alguns pintores*, primeira série, pág. 120.

pintou por ordem do dito cura estas imagens chamase domingos uieira o Escuro dalcunha; reside nesta cidade de lisboa, e comumente assiste em casa do Conde de Monsanto tẽ boa noticia delle hũ correiro seu cunhado que mora ẽtre os officiaes que fazẽ couzas danta no fim da rua dos douradores e gadamicineiros» [1]. O sacerdote inquiridor foi do parecer que se raspassem as imagens e respectivos letreiros e que «aos ditos cura e pintor se deve estranhar na mesa da inquisição este atrevimento». Perante a cominação inquisitorial, o cura, que fôra relapso a anteriores intimativas das autoridades eclesiásticas, apressou-se a proceder à raspagem do painel nas partes visadas, apresentando certidão comprovativa de o ter feito passada pelo padre António Luís, da Caparica, com data de 24 de Setembro de 1634.

Parece que com isto o Santo Ofício se deu por satisfeito. Sondando novamento o referido fundo documental nada mais encontrámos àcêrca do assunto. Não se chegou a instaurar processo aos responsáveis da irreverência e o caso devia ter ficado por aqui, sem maior incómodo para êles que a reprimenda proposta pelo padre inquiridor.

No entanto, graças ao zêlo inquisitorial em esmiüçar a vida e costumes dos que incorriam em qualquer falta contra a pureza da fé e da moral — e também ao faro do infatigável Viterbo — alguma coisa ficámos a saber a respeito do mestre do retábulo da Caparica. A sua assistência contínua em casa do conde de Monsanto mostra-nos que êle era um familiar dêste titular, um dêsses indivíduos que, segundo o costume do tempo, viviam à sombra das grandes casas senhoriais sob os mais diversos pretextos e exercendo as mais variadas ocupações. O parentesco com o mesteiral da Rua dos Correeiros elucida-nos quanto ao seu meio e condição, bem diferentes dos do afidalgado pintor tomarense, seu contemporâneo e homónimo, e o epíteto de «o Escuro» com que o apodavam é sinal indicativo de que a sua pele não seria duma alvura imaculada.

Na matriz do Monte da Caparica, incaracterística reedificação setecentista de interior pobre e frio pela carência de acessórios ornamentais, nada subsiste já da arquitectura e recheio do templo primitivo que datava de 1482 e o terremoto arruínou a ponto de nele se não poder efectuar o culto que foi transferido para a ermida de Nossa Senhora da Piedade nas casas de D. José de Noronha na Fonte Santa, enquanto se não construía a igreja nova [1]. O retábulo que tantos engulhos causou ao Santo Ofício e às

[1] Tôrre do Tombo, arquivo do Santo Ofício, *14.º caderno do Promotor de Lisboa*, fl. 330, in Sousa Viterbo, *Notícia de alguns pintores*, segunda série, pág. 78 e segs.

[1] Tôrre do Tombo — *Diccionario Geographico de Portugal*, tomo IX, imformação nº. 113, do cura de Caparica, Pe José António da Veiga, pág. 771: « . e aumentandosse o zello nos dittos moradores, no mesmo citio da Hermida fizerão mayor Igra, q̃ aos 24 dias do mez de Mayo do anno de 1482 foy sagrada por D. Nuno Bispo de Tanger: e esta mesma Igra, se concervou athé oa no de 1755 em q̃ se demulio» ;« . esta Hermida *(de Nossa Senhora da Piedade, na Fonte Santa)* está ao prezte. servindo de Parochia por causa da ruina inreparavel em q̃ do sobredº. terremoto ficou a Igra Matriz q̃ novamte. se vay fazendo segdo a possibilidade dos fabricanos».

Fig. 7 — Domingos Vieira — Retrato de Cristóvão de Almada, filho de Rui Fernandes de Almada, 3.º Provedor da Casa da Índia

(Pertence ao Ex.mo Sr. D. Manuel da Cunha e Lorena)

Fig. 8 — DOMINGOS VIEIRA — Retrato de menina

(Pertence ao Ex.mo Sr. D. Manuel da Cunha e Lorena)

consciências tementes a Deus devia ter ficado pulverizado sob os escombros da derrocada e se alguma coisa dêle escapou decerto foi desprezada como salvado sem valor.

Outra referência mais tardia, mas não tanto que exclua a possibilidade de a relacionarmos com as anteriormente mencionadas, indica ter havido um Domingos Vieira que disfrutou o título de pintor de del-rei e que de modo algum pode ser o Vieira Serrão.

Na carta de mercê da propriedade dêste ofício concedida pelo Regente D. Pedro a Bento Coelho da Silveira em Lisboa a 10 de Setembro de 1678 lê-se: «Faço saber aos que esta minha Carta virem que tendo respeito à sufficiencia de Bento Coelho pintor de oleo que ha muitos annos ha que serve com satisfação o officio de meu pintor de oleo de serventia Hei por bem e me praz de lhe fazer mercê da propriedade do dito officio que vagou por fallecimento de Domingos Vieira... e haverá com elle de ordenado cada anno cinco mil reis em dinheiro na Imposição dos vinhos desta cidade e hum moyo de trigo nas lugadas de Santarem como tinha e havia seu antecessor Domingos Vieira...» (1). Sousa Viterbo, ao publicar o documento em *Artes e artistas em Portugal*, aponta, aliás em têrmos pouco explícitos que refletem fraca convicção, êste Domingos Vieira como sendo o pintor de Tomar, mas depois, na *Notícia de alguns pintores* (2), já no conhecimento da referência de Cirilo e dos documentos do cartório do Santo Ofício, inclina-se decididamente para o autor do painel de S. Bento que por sua vez crê identificar-se com o denominado «Escuro», por reconhecer impossível tratar-se de Vieira Serrão, falecido muitos anos antes de 1632 e ao qual sucedera Miguel de Paiva, como já tivemos ocasião de dizer.

De facto, Vieira Serrão não foi nem podia ter sido o antecessor de Bento Coelho na propriedade do cargo, não só porque entre a data da sua morte e a da nomeação dêste medearam quarenta e seis anos, mas porque durante êste intervalo outros indivíduos o detiveram e fruíram. Dado a Miguel de Paiva na vaga aberta por Vieira Serrão, o ofício andou enfeudado à sua família por algumas dezenas de anos. Acentuara-se por esta época a tendência para converter em hereditários os cargos públicos ou, pelo menos, para fixar a sua sucessão dentro das famílias, mesmo quando êstes pela sua natureza exigiam uma aptidão especial que as pessoas que neles sucediam nem sempre possuíam. A Miguel de Paiva sucedeu seu filho António de Paiva por alvará com fôrça de carta de 24 de Julho de 1645 (1) e a êste um cunhado seu, o pintor Manuel Franco, marido de sua irmã Rufina de Paiva, o qual recebeu mercê da propriedade do ofício por alvará com fôrça de carta

(1) Tôrre do Tombo, Chanc. de D. Afonso VI, *Doações*, L.º 32, fl. 156; publicado por Sousa Viterbo, in *Artes e artistas em Portugal* (2.ª ed.) pág. 22

(2) 1.ª série, págs. 120 e 157 e 2.ª série, pág 77.

(1) Tôrre do Tombo, Chanc. de D. João IV, *Doações*, L.º 18, fl. 7; publicado por Sousa Viterbo in *Notícia de alguns pintores*, 2.ª série, pág. 58.

de 23 de Fevereiro de 1650[1]. Se, conforme no-lo mostram os documentos, podemos dizer que Miguel de Paiva e Manuel Franco, seu genro, foram na verdade artistas pintores, o mesmo não afirmaremos com respeito a António de Paiva. Nenhum documento lhe atribui o exercício do cargo ou, sequer, a qualidade de artista; no alvará que o nomeia não se faz alusão, como era da praxe, à «suficiência» do agraciado, dando-se como motivo da mercê o «estar seruindo na fronteira do alemtejo» e ter feito no ano anterior a campanha de Castela; e no que por sua morte nomeia o cunhado para substituí-lo diz se apenas que êle fôra «proprietário» do ofício de pintor del-rei. Parece, pois, que António de Paiva de pintor só teve o título e os proventos atinentes ao cargo oficial de que era proprietário e que se por-ventura manejou o pincel, muito melhor manejaria a espada, que por aquele trocou, de soldado da Restauração.

Não é de admitir, por absurdo, que na carta de nomeação de Bento Coelho se fôsse nomear como seu antecessor um indivíduo que falecera havia quási meio século e isto tendo o lugar estado preenchido durante êste período de tempo por diversas outras pessoas. Um engano desta natureza, a dar se, só poderia ter uma única origem: em o funcionário da chancelaria, que lavrou o referido diploma ter repetido por inadvertência um nome que se lêsse num diploma anterior que nessa ocasião lhe fôsse apresentado. Mas isto apenas se tornaria possível no caso de Bento Coelho ter começado a servir interinamente o cargo ainda em tempo de Vieira Serrão e por êsse motivo lhe ter sido passado um diploma em que êste, pintor régio efectivo, fôsse mencionado pelo nome de Domingos Vieira por que também era conhecido e tratado. Ora Bento Coelho, possìvelmente já nascido em 1632 — ano da morte de Vieira Serrão — por isso que as primeiras notícias que temos da sua vida artística são de 1648 em quea parece servindo na mesa da Irmandade de S. Lucas[1], devia entretanto ser ainda muito novo para que antes daquela data, isto é, de 1632, pudesse ter já categoria e capacidade que o recomendassem para ajudar ou substituir nos seus impedimentos o pintor del-rei. É facto que «existia muito velho no principio do século 18», vindo a morrer entre 1702, em que assinou ainda uma pintura, e 1708, em que lhe é designado sucessor[2], mas mesmo supondo, na melhor das conjecturas, que atingisse noventa anos, na referida data andaria, entre os catorze e os vinte anos, o que se nos afigura pouca idade para o desempenho dessa função; e bastaria que tivesse vivido um pouco menos, como é mais natural, para se reduzirem a nada as mínimas probabilidades que, sòmente pela latitude com que se põe a hipótese, poderia ainda haver de o Domingos Vieira da carta de nomeação de Bento Coelho ser o pintor de Tomar. Além de que, mesmo que assim fôsse, a apresentação do pretendido documento não viria a-propósito e seria descabida por

(1) Tôrre do Tombo, Chanc. de D. João IV, *Doações*, L.º 23, fl. 30 v.; publicado por Sousa Viterbo, *ob. cit.*, 2.ª série, pág. 37.

(1) Cirilo, *ob. cit.*, pág. 68.

(2) Idem, ibidem.

desnecessária, visto tratar-se duma nova nomeação e não da confirmação duma mercê anterior.

Se Manuel Franco, o detentor do cargo mais próximo de Bento Coelho de que conhecemos a respectiva carta de nomeação, o tivesse procedido imediatamente na propriedade do mesmo, seria o seu nome que deveria figurar na dêste. Ora como quem ali se dá como antecessor de Bento Coelho é Domingos Vieira e como êste pelas razões aduzidas não pode ser o pintor de Filipe III, torna-se inegável que entre Manuel Franco e Bento Coelho houve na série dos pintores régios outro pintor assim chamado.

A circunstância de se não conhecer a respectiva carta de nomeação não abala a evidência do facto. Na verdade êste diploma devia ter sido registado na chancelaria, após o pagamento dos correspondentes direitos de mercê, sem o que o agraciado não poderia exercer o cargo nem tão pouco receber o respectivo ordenado. Mas se por qualquer razão o não foi — e o mais provável é tê-lo sido e não se poder encontrar o registo por omissão do índice, lançamento em livro que não fôsse pròpriamente o da chancelaria, o que por vezes se fazia, ou outro qualquer motivo — não é isso que invalida afirmação concreta da carta de Bento Coelho à qual já vimos não ser fácil dar segunda interpretação. O caso não constitui mesmo excepção e outro idêntico podemos apontar: o de Amaro do Vale que teve o ofício sob Filipe II e que se a carta de nomeação de Vieira Serrão, que lhe sucedeu, o não revelasse — «ei por bem e me praz de lhe fazer mercê de officio de meu pintor, que esta vago por falicimento de Amaro do Valle» [1] — não saberíamos que fôra pintor régio, porque até agora se não descobriu o registo dessa mercê que não se encontra lançada nos livros da chancelaria filipina.

Mas, ocorrerá agora perguntar: o mestre do retábulo da Caparica de 1627, admoestado pela Inquisição em 1634 e gozando pela mesma época da protecção do Conde de Monsanto, o retratista da família Almada de 1635, o autor do painel da portaria de S. Bento de 1652 e o pintor régio falecido por 1678 seriam um só e mesmo indivíduo?

Que quem pintou para a humilde igrejinha da Outra-Banda, quem retratou os fidalgos da Boa-Vista e quem assinou o quadro que ornava a entrada do mosteiro beneditino seja a mesma pessoa parece-nos perfeitamente lícito supô-lo sem que para tal se tenha de torcer a lógica nem de dar à cronologia excessiva elasticidade. Uma hipótese é tanto mais plausível quanto menor é o número de argumentos que possam opor-se-lhe. E neste caso nenhuns encontramos que obriguem a pensar que assim não seja. Se é facto possuirmos apenas referências isoladas que não podemos afirmar categòricamente respeitarem à mesma pessoa, por outro lado nenhuma razão se apresenta que concite a que nos inclinemos para a hipótese contrária, ou seja a da pluralidade, que — não esqueçamos Domingos Vieira Serrão! — pecaria por superabundância.

[1] Tôrre do Tombo, Chanc. de D. Filipe II, *Doações*, L.º 43, fl. 216; publicado por Sousa Viterbo in *Notícia de alguns pintores*, 1.ª série, pág. 174.

Delimitando um espaço de tempo que fica àquém do que normalmente alcança qualquer actividade individual, tais referências, que independentemente poderão parecer desconexas, se as dispuzermos cronològicamente e ligarmos entre si, articulam-se sem esfôrço como peças do mesmo tôdo e por forma tão lógica e natural que se é fortemente tentado a tomá-las como traços dispersos da mesma vida aflorando por acasos do destino da espessa camada do pó do esquecimento que o Tempo vai inexoràvelmente acumulando sôbre os homens e as coisas. Através dela reconstitui-se, embora em grosseiro esbôço, o contôrno dum fragmento de biografia; descobre-se o trilho apagado duma carreira artística na sua seqüência evolutiva, acompanha-se o artista no seu lento mas sempre progressivo caminhar, assinalado em sucessivos escalões: primeiro a pintar modesto retábulo por devoção dum pároco de insignificante logarejo do outro lado do rio; mais tarde, já na capital e favorecido por um grande senhor do tempo, a retratar gente fidalga e de fartos cabedais; anos depois, a executar obra de vulto para um dos primeiros institutos religiosos da cidade.

Diremos ainda que o protector do «Escuro» e os Senhores de Carvalhais estavam unidos por laços de parentesco para o tempo considerado próximo: tanto D. Álvaro Pires de Castro, que assim se chamava o 6.° Conde de Monsanto, como o 1.° Cristóvão de Almada eram quartos netos de Álvaro Pires de Távora, Senhor de Mogadouro; e, além disto, um contra-parentesco ligava ainda de mais perto as duas casas pelo casamento dum tio paterno do Conde, D. Martim Afonso de Castro, que foi Vice-Rei da Índia, com D. Margarida de Távora, prima co-irmã de Cristóvão de Almada. Isto pressupõe relações de convívio e intimidade entre as duas famílias e, se concretamente nada prova, não deixa contudo de constituir um argumento valioso que aumenta em muito as probabilidades de o Domingos Vieira que assinou o retrato de Lopo Furtado ser o protegido do futuro Marquês de Cascais, por explicar por que forma e com que recomendação êle teria obtido a incumbência de retratar os fidalgos da Boa-Vista.

Mas, partindo de que seja o «Escuro», como tudo autoriza a pensar, o autor dos retratos em questão e também do grande painel que figurava na portaria de S. Bento, será êle ainda o Domingos Vieira a quem Bento Coelho da Silveira sucedeu em 1678 nas funções de pintor del-rei?

Porque não crê-lo! Se bem que para tanto tenhamos de supor o retábulo da Caparica como obra da juventude do pintor e de atribuir a êste uma vida prolongada, pelo menos uns setenta anos, o que nada teria de anormal — mais que isso viveu com certeza Bento Coelho, por exemplo — visto entre a mais antiga notícia que conhecemos da sua actividade, a execução do referido retábulo, e a nomeação de Bento Coelho decorrerem uns bons cincoenta anos, é essa a conclusão a que lògicamente nos parece dever chegar-se.

Arredada, em face das razões atrás expostas e que julgamos convincentes, tôda e qualquer idéia de que a alusão da carta que nomeia Bento Coelho possa

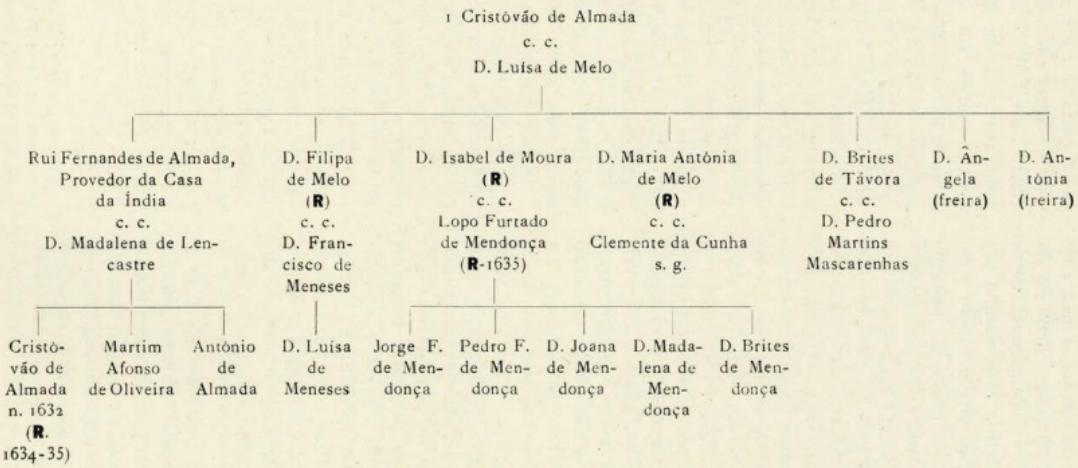
por-ventura dizer respeito a Vieira Serrão em conseqüência dum equívoco que já vimos não teria nenhuma probabilidades de ocorrer, se por excessivo rigor de crítica se não quizer reconhecer o «Escuro» naquele Domingos Vieira de que fala o referido documento, ter-se-á forçosamente de admitir, como única explicação restante para o caso, que houve ainda terceiro pintor com êste nome. Escusado será acentuar quanto de ilógico e incongruente haveria em acolher esta última hipótese a cuja preferência sòmente um raciocínio defeituoso poderia conduzir. Seria optar por uma solução puramente conjectural, sem qualquer fundamento e, sobretudo, pouco verosímil para repudiar, pelo simples motivo de lhe não assistir suficiente fôrça probatória, outra que se impõe como a mais plausível e natural porque reüne forte somatório de probabilidades e nada a contraria, antes se alicerça numa realidade.

Ao passo que a hipótese dum terceiro Domingos Vieira, manifestamente improcedente por se deduzir do próprio facto que procura explicar, obrigando a assentar num desdobramento de personagens pouco crível nas circunstâncias apontadas e pondo-nos perante a anomalia, desde logo suspeita atendendo à época relativamente avançada a que o caso se reporta, de do novo artista a que por fôrça dessa mesma hipótese se poderia pretender dar existência não restar outra notícia senão a que lhe atribui o mais alto título profissional a que um pintor poderia aspirar, o que pressupõe uma categoria e uma reputação que não se coadunariam com o silêncio que rodeia o seu nome, tropeça numa série de objecções difíceis de remover, a que visa a identificar o «Escuro» com o pintor régio antecessor de Bento Coelho, além de tudo quanto tem a fundamentá-la, toma ainda maior verosimilhança se atentarmos em como a concessão de tal título — e importa fixar o ano de 1650, em que Manuel Franco, que não se sabe quando morreu, foi nomeado, como data a partir da qual se faria a mercê — se justificaria em relação ao pintor que cremos ser o retratista dos Almadas, para quem êsse galardão representaria como que o coroamento terminal da sua carreira e o merecido prémio dos seus méritos.

À série de retratos da família Almada pintados por Domingos Vieira podemos agora juntar mais dois pertencentes ao sr. eng.º agrónomo D. Manuel da Cunha e Lorena (S. Vicente) que os conserva na sua Quinta do Peixeiro, na Mealhada (Loures), e a cuja amabilidade, que muito reconhecidamente agradecemos, devemos o ter podido examiná-los e reproduzí-los aqui.

São dois retratos de criança: o de um menino de pouco mais de dois anos de idade, filho primogénito de Rui Fernandes de Almada, 3.º Provedor da Casa da Índia (irmão das senhoras retratadas), e de sua mulher D. Madalena de Lencastre, filha de Martim Afonso de Oliveira, Morgado de Oliveira, de nome Cristóvão de Almada (fig. 7), como o avô, de quem já falámos; e o de uma menina, sem indicação de nome, aparentando ter pouco mais ou menos um ano de idade (fig. 8).

O pintor, como que adivinhando no desempenado pequenito um futuro governador e capitão-general de Mazagão, re-

ESQUÊMA GENEALÓGICO DA FAMÍLIA DE CRISTÓVÃO DE ALMADA (1.º).

A letra **R** indica os indivíduos identificados de que existem retratos de Domingos Vieira

tratou o, apesar da sua pouca idade, em atitude marcial. O jóvem herdeiro da Casa de Cavalhais é representado de pé e em corpo inteiro, empunhando um bastão com a mão direita e com a esquerda firmada no punho do pequeno espadim cuja ponteira faz revirar para cima com petulância; traja gibão de tom esverdeado com gola e punhos brancos e as mangas bordadas a ouro e guarnecidas de pedraria, calção vermelho golpeado, com idêntico lavor, meias brancas e sapatos de cordovão ornados de grandes borlas, e sôbre o gibão ostenta uma couraça tauxiada, atravessada a tiracolo por uma banda de seda carmesim. Do lado direito, sôbre uma mesa coberta de tecido vermelho, pousa o elmo empenachado e na parte superior, dêste mesmo lado, vê-se o brasão do retratado — esquartelado: 1 e 3 de Almadas, 2 e 4 de Borges ([1]), com coronel de nobreza — tendo por baixo um letreiro tal como nos outros quadros já descritos, cujos dizeres, apesar de algumas letras estarem cobertas pelo empastamento da tinta com que se pretendeu mascarar o rasgão que o atravessa oblìquamente, se podem reconstituir: CRISTOVÃO DALMA(*da f° de Rui*)/ FRZ DALMADA (*proved*)OR/ DA CAZA (*da India e de*) DONA/ MADALENA (*de Lenc*)ASTRE/ SNRS DA C(*asa de* C)ARVALH/AIS - IDAD(*e*) 2 ANNOS. E/ 4 MEZES.

A menção da idade do retratado é, neste caso, preciosa porque permite datar a obra. Cristóvão de Almada, que soube aliar a energia e denôdo dum soldado de África às maneiras requintadas, ao trato lhano e acolhedor, ao ânimo nobre e generoso e ao profundo saber da etiqueta paçã, que fizeram dêle o mais perfeito cortesão do seu tempo, veio a falecer em 9 de Agosto de 1713 com 81 anos ([2]). O seu retrato foi pintado, portanto, em 1634 ou 1635 (conforme o mês em que Cristóvão de Almada tivesse nascido), ou seja, no ano anterior ou no mesmo ano, com diferença de alguns meses, se tanto, que o de seu tio Lopo Furtado.

A pintura está bastante maltratada; além do rasgão referido, tem ainda outros e também faltas de tinta inàbilmente reparados em péssimo restauro que só lhe trouxe maior dano; o rôsto do pequeno perdeu a modelação por efeito de desgaste ou de imprudentes lavagens e os pontos luminosos dos olhos quási desapareceram, tornando-se mortiço o olhar; outros pormenores, como o pano que cobre a mesa, acham-se grosseiramente repintados.

Melhor conservado, se bem que enegrecido pelo tempo, o retrato de menina representa uma criança de cabelo ainda curto, sentada num coxim duplo de brocado vermelho e ouro com borlas aos cantos; a retratada traja vestido comprido de tecido azul desmaiado com larga gola branca encanudada guarnecida de renda, punhos, e, uma espécie de babeiro comprido ou avental com peitilho na frente, tanto aqueles como êste também orlados de renda; da orelha esquerda pende-lhe um brinco com uma pérola; o braço direito dobra-se sôbre o peito, agarrando com essa mão o comprido colar de duas voltas de contas

---

([1]) A representação do senhorio de Carvalhais vinha aos Almadas por êste apelido.

([2]) Sousa, *ob. cit.*, tomo XI, pág. 250.

que lhe desce do pescoço; e com a outra segura contra si um cachorrinho de pêlo branco felpudo que tem deitado sôbre a perna esquerda.

Quem seja a retratada não podemos dizê-lo ao certo por carência de legenda identificadora. Se não se trata duma filha de Rui Fernandes de Almada falecida ainda na infância e que por êste motivo os linhagistas não mencionem, como é mais plausível, poderá ser uma das filhas mais novas de D. Isabel de Moura e de Lopo Furtado — D. Madalena ou D. Brites de Mendonça. Inclinamo-nos mais para a primeira hipótese por termos fortes razões para crer que Rui Fernandes, filho varão e herdeiro do 1.º Cristóvão de Almada, embora figure nas genealogias à cabeça dos filhos dêste, não era o primeiro na ordem do nascimento e que duas das suas irmãs, pelo menos, seriam mais velhas, devendo os filhos delas ter já mais idade que a menina do retrato, salvo talvez as duas referidas filhas de D. Isabel.

Os dois retratos pertencem incontestàvelmente à série. Tem idênticas dimensões [1], o desenho e a maneira de compor são os mesmos, bem como a paleta com os característicos brancos acinzentados trabalhados de igual modo e os vermelhos vivos sangrando nos escudos heráldicos; há nêles o mesmo ar de conjunto dado pela concordância do formato, da escala e da tonalidade geral. E o olhar ladino da menina anima-se dêsse mesmo fulgor que já notámos no de D. Isabel de Moura e D. Maria Antónia de Melo e que o pintor obtinha por toques de luz dados com rara virtuosidade, imprimindo só com êles vida e expressão aos seus retratados.

O aparecimento dêstes dois retratos reforça a idéia que temos àcêrca da unidade, importância e extensão da série iconográfica de que estamos tratando e que é de presumir fôsse mais numerosa, pois doutro retrato sabemos ainda, por informação, que fazia parte dela: o de D. Filipa de Melo, já citado, hoje pertencente ao snr. Raúl Empis. Uma encomenda desta natureza, evidenciando tais características de conjunto, só poderia emanar de alguém que tivesse tido o desejo de reünir em vasta e uniforme galeria as efígies de todos os seus. E êsse alguém só poderia ter sido o Provedor Cristóvão de Almada, porque, de contrário, não se compreenderia a sujeição ao formato, nem que os quadros se conservassem sempre juntos, pois se tivessem sido já encomendados separadamente pelos diversos membros da família natural seria que cada um escolhesse as dimensões que mais lhe agradassem, sem preocupações de modêlo único, e depois os transmitissem às respectivas descendências. E porisso que os supomos encomenda de Cristóvão de Almada, de cuja família damos o esquema, assinalando as pessoas de que existem retratos, é que somos levado a pensar que haveria mais, porque não faria sentido que o senhor da casa tivesse feito retratar filhas, genro e netos e não antes de todos a si próprio ou, pelo menos, ao seu filho herdeiro, tanto mais que o filho dêste foi também retratado.

Mas se a encomenda partiu na ver-

(1) Dimensões: A. 1m,08 × L. 0,m81 no de Cristóvão de Almada e A. 1m,08 × L. 0m,80 no da menina.

dade do 2.º Provedor da Casa da Índia, êste não teria chegado a vê-la realizada, pelo menos na totalidade, pois devia ter falecido no decurso de 1634, visto que em 4 de Janeiro do ano seguinte D. Filipe III confirma já na provedoria da Casa da Índia, por carta dada em Madrid, a seu filho Rui Fernandes [1], a quem possìvelmente coube dar complemento à determinação paterna.

Com o presente estudo procurou-se apenas restituir a um pintor a obra que lhe pertence e que a fatalidade dum èrro de leitura dêle desviara em benefício dum ente imaginário no justo momento em que um achado imprevisto vinha permitir que o seu nome recebesse a consagração que lhe era devida e havia séculos aguardava. Não se pretendeu com isto — será bom frizá-lo — diminuir a importância da descoberta do dr. José de Figueiredo e Luciano Freire. As obras de Arte valem por si mesmas, não pelos nomes que as assinam. Um artista cuja obra se não conhece é um nome vazio de significado plástico que, quando muito, vale como referência histórica. E a obra de Domingos Vieira, se bem que etiquetando-a sob um nome que não existiu senão na sua imaginação, foram êles que a descobriram, sentiram e revelaram. Deve-se-lhes mais êsse serviço, entre tantos que prestaram à Arte portuguesa.

AUGUSTO CARDOSO PINTO

(1) «Dom philipe etc. faço saber aos que esta minha carta virem que tendo em consideração ao que se me representou por parte de Rui frz dalmada fº de cristouão dalmada que des perdoe que foi provedor da casa da jndia e auer servido sempre este offº mais de trinta annos . . ». Tôrre do Tombo, Chanc. de D. Filipe III, L.º 26, fl. 219.

CALCOGRAFIA

O gabinete calcográfico encontra-se já instalado no novo edifício anexo ao museu. A sua função continuará sendo ainda modesta, quási experimental, limitada à reestampagens de algumas chapas em posse do Museu das Janelas Verdes. É, no entanto, intenção da direcção dos M. N. A. A. adquirir quaisquer outras chapas que por-ventura apareçam no mercado ou se encontrem nas mãos de particulares que estejam dispostos a desfazer-se delas e a contribuir assim para aumentar o fundo existente, tanto mais que para os mesmos pouco interêsse podem ter êsses negativos.

Para elucidação dos coleccionadores devemos dizer que tôdas as provas estampadas no gabinete calcográfico levam na base o sêlo branco do mesmo.

A pouco e pouco iremos reproduzindo neste Boletim as gravuras de que temos a chapa e de que se poderão fornecer provas ao público. Reproduzimos neste número outra obra de Francisco Vieira Lusitano: *Minerva transformando Coronis em gralha para subtraí-la à perseguição de Neptuno*.

Êste cobre, um dos mais interessantes da colecção, encontra-se no entanto um pouco cansado das tiragens de outrora; devido a isto, as suas provas não saiem tão vigorosas como as de *As*

Três Parcas, já reproduzida. É no entanto uma composição de merecimento com ligeiros toques a buril. Mede 288^{mm}×226^{mm} e está datada de 1724. O

VIEIRA LUSITANO — Minerva transformando Coronis em gralha para subtraí-la à perseguição de Neptuno (Prova tirada na calcografia do Museu das Janelas Verdes

e está devidamente assinada. Tècnicamente, é uma água-forte pura, apenas seu estado actual não permite reproduções tão intensas como a belíssima prova

reproduzida no suculento trabalho do Sr. Dr. Luis Xavier da Costa — *Francisco Vieira Lusitano, Poeta e Abridor de Aguas-fortes* —, no qual encontrarão os estudiosos cabais informações àcêrca desta obra de Vieira.

LUÍS DE ORTIGÃO BURNAY.

NOTAS

CLARA MARIA LOBATO

Em 5 de Agosto faleceu, vitimada por um lamentável acidente, a encarregada dos serviços de limpeza do Museu das Janelas Verdes, Clara Maria Lobato, que havia muitos anos aqui trabalhava.

No desempenho das suas modestas funções, em que sempre se mostrou cumpridora e diligente, Clara Maria Lobato, pela sua correcção, fidelidade e impecável comportamento, soubera tornar-se estimada de todos os funcionários dêste estabelecimento, pelo que a sua morte causou profunda consternação e foi sinceramente sentida.

Todos quantos trabalham nesta casa se inclinam com saüdade perante a memória de Clara Maria Lobato — caída em serviço.

RETRATOS PROVENIENTES DOS CONVENTOS

Em aditamento à *Relação de alguns retratos recolhidos no «Depósito de S. Francisco em 1834*, publicada a págs. 37 e segs. dêste Boletim, podemos indicar onde se encontram actualmente algumas dessas pinturas.

Além do retrato de D. frei Inocêncio António das Neves, possívelmente o que o sr. Matos Sequeira encontrou no Seminário de Santarém e reproduziu entre págs. 80 e 81 do vol. 3.º de *O Carmo e a Trindade*, estão na Biblioteca de Marinha os de D. frei José de Santa Rita de Cássia, D. frei Manuel de S. Francisco, D. frei Francisco de S. Simão e D. frei José da Soledade, que foram pedidos com outros ao «Depósito» pelo Ministério da Marinha e Ultramar.

No Arquivo Nacional da Tôrre do Tombo encontram-se os retratos do P.e Teodoro de Almeida, que pertenceu às Necessidades; o de D. frei José da Ave-Maria, que veio da Trindade de Sintra; os de D. frei Álvaro da S. Boaventura, frei Afonso da Assunção, frei Henrique da Cruz, frei António da Exaltação, frei Belchior dos Reis, frei Sebastião do Rosário e frei José de Santa Maria, que eram de Santo António dos Capuchos; e o grande quadro de D. frei Manuel da Encarnação Sobrinho, que foi pintado em 1855 por Schiopetta e estava nos Paulistas.

J. M. CORDEIRO DE SOUSA

CONFERÊNCIAS E PALESTRAS

Na última reünião de estudo do estágio para conservadores dos museus, efectuada em 7 de Julho, realizou o sr. Prof. Myron Malkiel-Jirmounsky uma

conferência subordinada ao título: *Leis da composição do «Calvário», retábulo da Igreja de Nossa Senhora do Pópulo, das Caldas da Rainha*. Em virtude da originalidade do tema, de novidade entre nós, e da categoria do conferente, fizeram-se convites especiais para esta sessão, em virtude do que se registou na sala de conferências do Museu das Janelas Verdes a presença dum escolhido auditório. O Director dos M. N. A. A. fêz em breves palavras a apresentação do erudito historiador de arte que durante a sua permanência no nosso país se tem consagrado com entusiasmo ao estudo dos problemas da pintura antiga portuguesa, que já anteriormente à sua vinda constituíam uma das predilecções do seu espírito.

Também a sr.ª Dr.ª Gertrud Richert, ilustre professora do Instituto Ibero-Americano de Berlim e historiadora de arte especializada em assuntos respeitantes à arte da Península, veio ao nosso país por iniciativa do Centro Luso-Alemão de Intercâmbio Cultural efectuar uma série de conferências, uma das quais, sôbre «Albrecht Dürer retratista», teve lugar no Museu das Janelas Verdes, em 11 de Julho.

Ambas as conferências foram ilustradas com projecções.

PUBLICAÇÕES E ARTIGOS NA IMPRENSA

Registamos o aparecimento durante êste segundo semestre do ano dos seguintes livros, folhetos e artigos de revistas e jornais cujo assunto se prende com as colecções dos M. N. A. A. ou com as actividades dos mesmos:

História da Gravura Artística em Portugal, II vol., por Ernesto Soares.

Gregório Francisco de Queiroz, gravador em metal (A sua vida e a sua obra), pelo mesmo autor (É separata do artigo àcêrca dêste artista inserto na obra acima mencionada).

Conferências de Arte, pelo Prof. dr. Reinaldo dos Santos. (Neste opúsculo reüniu o autor três conferências que pronunciou, a primeira e terceira em Lisboa e a segunda em Londres, sôbre os seguintes temas: *O Império Português e a Arte*, *O mar e o além-mar na Arte Portuguesa* e *Relações Artísticas entre a Itália e Portugal*).

Problèmes des Primitifs Portugais, pelo Prof. Myron Malkiel-Jirmounsky. (Edição do Instituto Francês em Portugal subsidiada pelo Instituto para a Alta Cultura). Àcêrca da finalidade desta obra diz-nos o seu autor: «Aussi bien, la peinture portugaise présente-t-elle dans ce pays, un caractère tellement à part et pose-t-elle tant d'énigmes qu'il convient de l'examiner séparément. En découvrir le caractère profond, fixer les methodes et determiner quelques problèmes de l'ère des «primitifs portugais» est, aussi bien, l'object de cet essai». Representa êle o resultado do seu cuidadoso exame à Exposição organizada no Museu das Janelas Verdes durante as Comemorações Centenárias, seguido de meticulosa averiguação ou revisão das fontes e dos estudos históricos e críticos que, sôbre o assunto, se publicaram no país e no estrangeiro. O sr. Prof. Jirmounsky não tem a pretensão de resolver problemas que a Exposição suscitou e nem isso é ainda viável em face da escassez documental. Propõe-se estabelecer, com

base na grande quantidade de painéis recolhidos e expostos, um método que torne possível, senão achar soluções de autoria, pelo menos aproximar espécies afins e reconhecer o trabalho oficinal das «parcerias». Sem desdenhar a influência dos meios geográfico e histórico em que evoluiu a pintura portuguesa do meado do século XV ao meado do sé-culo XVI, sem pôr de parte certas suges tões e certos argumentos de ordem subjectiva, o sr. Prof. Jirmounsky sugere uma revisão do problema ou dos problemas, baseada no conhecimento objectivo e profundo dos painéis, não só em tudo que diz respeito ao tema e ao estilo, mas ao processo pictural do Mestre e dos seus colaboradores, reconhecendo que «le seul moyen de comprendre leur art est de pénétrer dans le fond de leur psychologie, de leurs croyances, comme aussi bien dans les conditions matérielles de leur vie». No seu importante livro reconhece o autor o esfôrço produzido neste particular pelo Museu das Janelas Verdes. Aos elementos facultados sem limitação de qualquer ordem ao erudito investigador — inventários, processos de identificação, fontes, exames laboratoriais, bibliografia, etc. — fazem-se lisonjeiras referências no prefácio e no texto. O trabalho do sr. Professor Jirmounsky deve considerar-se uma das mais valiosas contribüições para o estudo dos Primitivos Portugueses.

Iconografia Lusitana, por D. Enrique Lafuente Ferrari (Edição da Junta de Iconografia Nacional, de Madride).

Some Eighteen Century Architectural Drawings in Lisbon, por Robert Smith, in «Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes», n.º 9.

Congressos e Conferências do Pessoal Superior dos Museus, pelo dr. João Couto (É a tese apresentada ao Congresso Transmontano a que aludimos noutro lugar).

Curiosidades da Pintura Antiga, pelo mesmo autor, in «Boletim da Mocidade Portuguesa Femenina», número de Dezembro.

Um Paulista insigne — Dr. Matias Aires Ramos da Silva de Eça, por Ernesto J. B. Ennes, (vol. V dos «Anais» da Academia Portuguesa da História).

Cenógrafos Italianos em Portugal, pelo Prof. dr. João Pereira Dias, in «Estudos Italianos em Portugal» n.º 4.

Exposição de Arte Ornamental do Liceu — Descobrimento de três Primitivo-Portugueses, por Túlio Espanca («Notícias de Évora», de 14 de Novembro).

Sustos injustificados, por Diogo de Macedo, in «Ocidente», n.º 40, de Agosto.

De novo os artistas portugueses do século XVII, pelo mesmo autor, in «Ocidente», n.º 42, de Outubro.

Presépios e sonhos, pelo mesmo autor, in «Ocidente», n.º 44, de Dezembro.

O Congresso Transmontano e o progresso dos nossos museus, por J. Fernando de Sousa («A Voz», de 1 de Outubro).

LEGADOS AO MUSEU DAS JANELAS VERDES

Diferentemente do que sucede com as colecções públicas do estrangeiro, não é muito freqüente que os particulares portugueses concorram com seus legados ou donativos para enriquecimento das colecções do Estado. E porque se passam anos sem que tal suceda,

é dever dos organismos oficiais dar o maior relêvo a todos os actos generosos que contribuam para aumentar e valorizar o património dos nossos museus.

No ano de 1941, o sr. Augusto da Silva Carvalho Osório, falecido em 28 de Setembro, deixou ao Museu das Janelas Verdes além de uma urna de prata, fabricada no Pôrto e oferecida ao estadista José da Silva Carvalho, bisavô do legatário, pelos comerciantes daquela cidade, várias e valiosas peças de porcelana da China, de que o relatório da gerência, a seu tempo, fará discriminada referência.

As senhoras D. Manuela Gorjão Neves, de Lisboa, e D. Olívia de Andrade Lima, de Portalegre, deixaram, respectivamente, uma peça de prata portuguesa e o retrato de Braz Francisco Lima, da autoria de Domingos António de Sequeira.

O Museu das Janelas Verdes tributa à memória dos beneméritos legatários, a homenagem de sentida gratidão pelo seu generoso gesto.

OFERTA DO RETRATO DE D. LUÍS DA CUNHA À NAÇÃO BRASILEIRA

Entre os presentes que o Govêrno Português enviou à nação brasileira pela Embaixada Especial que foi mandada ao Brasil para agradecer a comparticipação dêste país nas comemorações dos Centenários conta-se o retrato de D. Luís da Cunha, atribuído à escola francesa, que fazia parte das colecções do Museu das Janelas Verdes.

A valiosa pintura, destinada ao Palácio do Itimaraty, onde se encontra instalado o Ministério dos Negócios Estrangeiros, foi entregue pela Direcção do Museu a um delegado da Embaixada Especial em 22 de Julho.

ENTREGA DOS NOVOS EDIFÍCIOS DAS JANELAS VERDES AO MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO NACIONAL

Em 17 de Julho, na Direcção Geral da Fazenda Pública, lavrou-se o auto de entrega por parte do Ministério das Obras Públicas ao Ministério das Finanças dos novos edifícios construídos no Museu das Janelas Verdes e destinados a instituto de restauro e investigação científica, residência do encarregado do pessoal e casa da guarda, tendo-se no mesmo acto feito a cedência a título precário dos mesmos edifícios ao Ministério da Educação Nacional, por parte do qual foi outorgante o Director dos M. N. A. A.

OBRAS DE AMPLIAÇÃO DO MUSEU NACIONAL DOS CÔCHES

Há muito que se impunha a ampliação do Museu dos Côches não só para se poder dar às viaturas expostas uma disposição mais desafogada, mas também expor outras que não o estavam por falta de espaço. Vai realizar-se agora esta aspiração, tendo-se já iniciado as obras segundo um plano que prevê o alargamento do edifício para o lado da calçada da Ajuda até ao limite em tôda a extensão do actual muro que dá para aquela artéria. O Museu ficará com dois salões pelos quais se distribuirá a colecção.

Segundo o projecto, que é do arquitecto sr. Raúl Lino, na parte da fachada

lateral que vai ser aumentada, manter-se-á o estilo do edifício antigo, da autoria do italiano Giacomo Azzolini.

ESTÁGIO DE CONSERVADORES DOS MUSEUS

O ano lectivo de 1940-1941 do estágio para conservadores professado no Museu das Janelas Verdes encerrou-se em 7 de Julho com a conferência do sr. Prof. Myron Malkiel-Jirmounsky, acêrca de *As leis da composição no Calvário do retábulo das Caldas da Rainha*, a noutro lugar fizemos menção.

Em 20 de Novembro inaugurou-se o novo ano lectivo de 1941-1942 com uma reünião de estudo em que foi prestada homenagem à memória do saüdoso historiador e amigo do Museu, dr. Luís Xavier da Costa, após o que o conservador sr. Augusto Cardoso Pinto fêz uma comunicação intitulada: *Ainda a data do Livro de Horas chamado de D. Manuel.*

Em 3 de Dezembro realizou-se nova reünião — a 12.ª da série — em que foram apresentadas as seguintes comunicações: *As armas de D. Afonso Sanches numa cruz de cristal e prata do século XIV, existente na colecção do Museu de Lisboa*, pelo dr. Carlos da Silva Lopes; *A «joaninha» em certos painéis do século XVI — A propósito de uma tábua agora aparecida em Castelo-Branco*, por Luís Reis Santos; *A actividade do Museu das Janelas Verdes durante as férias — As exposições de arte realizadas com a colaboração dêste organismo em Alenquer e Évora (centenário do Liceu)* pelo dr. João Couto.

O programa das matérias a versar no novo ano lectivo é o seguinte:

Dr. João Couto (aos sábados): Pintura Portuguesa; A. Cardoso Pinto (às 5.as feiras): Noções de Museologia.

Em razão de os funcionários que ministram o estágio se encontrarem sobrecarregados com os trabalhos resultantes da instalação e arranjo das novas salas do Museu das Janelas Verdes e não podendo por tal motivo dispensar-lhe maior soma de tempo, como seria necessário se novos estagiários viessem freqüentá-lo, resolveu-se, por despacho de S.ª Ex.ª o sr. Sub-Secretário de Estado da E. N., não abrir êste ano concurso para conservadores-tirocinantes.

VISITANTES

Além da visita de numerosas personalidades de destaque cujos nomes seria longo enumerar, durante êste semestre verificaram-se nos Museus das Janelas Verdes e dos Côches as seguintes visitas colectivas: professores e alunos das asescol primárias de Lousa de Cima e Malveira, em 29 de Julho; filiados da Mocidade Portuguesa, da Ala de Mafra, em 29 de Agosto; filiados da Mocidade Alemã, em 18 de Outubro; alunos do 5.º ano do Colégio Militar, em 22 de Novembro; alunos do Liceu Passos Manuel, em 28 de Novembro.

EXPOSIÇÕES DE ÉVORA E ALENQUER

Por falta de espaço, reservaremos para o próximo número do Boletim a notícia das exposições de Arte que se realizaram nestas duas localidades e na organização dos quais os M. N. A. A. tiveram participação.

SUMÁRIO

N.º 6

PUBLICAÇÕES DOS MUSEUS NACIONAIS DE ARTE ANTIGA

Catálogo-Guia do Museu das Janelas Verdes	Esc.	7$50
Algumas Obras de Arte do Museu das Janelas Verdes (com 120 estampas)	»	10$00
Cartonado	»	25$00
Catálogo da Exposição de Arte Francesa:		
Vol. I (Ourivesaria)	»	7$50
Vol. II (Pintura e Artes Decorativas)	»	5$00
Catálogo da Exposição de Mobiliário Indo-Português	»	1$50
Catálogo da Exposição do Bi-Centenário de Sèvres		ESGOTADO
Catálogo da Exposição de Desenhos de Sequeira	»	10$00
Itinerário Artístico de Lisboa (1 planta)	»	10$00
Catálogo da Exposição de Pinturas Espanholas dos Séculos XIV, XV e XVI	»	5$00
Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga (Volume I	»	40$00
Cada fascículo (Publicados os n.os 1 a 6)	»	10$00

■

FOTOGRAFIAS

Os Museus Nacionais de Arte Antiga fornecem fotografias das obras de arte expostas aos seguintes preços:

30 × 40	Esc.	30$00
24 × 30	»	17$50
18 × 24	»	12$50
13 × 18	»	7$50

As requisições de fotografias devem ser feitas em impressos que podem ser pedidos aos porteiros dos Museus.

Para a sua publicação é necessário, nos termos do regulamento, autorização especial da Direcção.

A entrega das provas far-se-á no praso duma semana.